

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi

LEVEND KILIÇ

2.
Baskı

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

DOST

Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi

Levend Kılıç
(1953)

Fotoğraf, Görüntü Estetiği ve Video Sanatı konularında çalışmaları olan Levend Kılıç, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi, Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nu bitirdikten (1976) sonra Anadolu Üniversitesi'nde Fotoğraf, Görüntü Estetiği ve Video Sanatı konularında uygulamalı ve akademik çalışmalarını sürdürdü. 1985'te doktorasını tamamladı, 1988'de doçent ve 1993 yılında profesör oldu. Yazarın çalışma alanıyla ilgili yapıtları şunlardır: *Televizyon Eğitim Programlarında Yapım-Yönetim* (Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1987), *Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış* (Hil Yayınları, 1996, derleme), *Görüntü Estetiği* (İnkılap Kitabevi, 2000), *Fotoğrafa Başlarken* (Dost Kitabevi Yayınları, 2002, 2005, 2007, 2012), *Temel Fotoğrafçılık* (Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2012) ve *Fotoğraf Kültürü* (Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2011). Bunların dışında *Anılarda Eskişehir* (1997), *Eskişehir Kent Kitabı* (1998), *Heykellerle Yaşayan Üniversite* (2005) ve *Meslekte Kırk Yıllıklar: Eskişehir'in Esnaf ve Zanaatkarları* (2007), *Odun Pazarının Sesleri* (2012) yazarın kent tarihi konusundaki anılmaya değer yapıtlarıdır. Levend Kılıç halen Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi'nde görüntü estetiği, optik bakış, televizyon programcılığı ve video sanatı konularında lisans ve lisansüstü dersler vermektedir.

Kılıç, Levend

Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi

ISBN 978-975-298-336-6 / Dost Kitabevi Yayınları

Ağustos 2012, Ankara, 318 sayfa

Görsel Sanatlar-Fotoğraf-Sinema-Resim-Fotoğraf Tarihi-Sinema Tarihi-Notlar-Kaynakça-Zaman Dizini-Dizin

FOTOĞRAF VE SİNEMANIN TOPLUMSAL TARİHİ

Levend Kılıç



ISBN 978-975-298-336-6

Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi
LEVEND KILIÇ

© DOST 2008, 2012

Bu kitabın tüm yayın hakları
Dost Kitabevi Yayınları'na aittir.
Birinci Baskı, Şubat 2008, Ankara
İkinci Baskı, Ağustos 2012, Ankara

Yayına hazırlayan, Ferhat Babacan

Kapak tasarımı, Raul Mansur
Teknik hazırlık, Ferhat Babacan - Dost İTB

Baskı ve cilt, Pelin Ofset Ltd. Şti.:
İvedik Organize Sanayi Bölgesi, Matbaacılar Sitesi
588. Sokak No: 28-30, Yenimahalle / Ankara
Tel: (0312) 395 25 80-81 • Fax: (0312) 395 25 84

Dost Kitabevi Yayınları '
Paris Caddesi No: 76/7 Kavaklıdere 06680, Ankara
Tel: (0312) 435 93 70 • Fax: (0312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

Bu kitabı, çalışmanın basılı halini göremeyen
babam M. Kılıç'a ve bana sürekli destek olan
Betül ve Uygar'a armağan ediyorum.

İçindekiler

Önsöz

9

FOTOĞRAFIN DÖNEMİ

Sanayi Devrimi

15

- Auguste Comte: Pozitivizm 21
- Alexis de Tocqueville: Eşitlik, Özgürlük, Demokrasi 24
- John Stuart Mill: Bireysel Liberalizm 28
- Karl Marx: Marksist Öğreti 31

Modernleşme

37

- Walter Benjamin: XIX. Yüzyılın Avrupası 41
- Modern Dönem: Teknolojik Değişim 44

Fotoğraf

47

- Işıkla Resmetme: Optik ve Duyarlı Yüzeyler 47
- Yüzey Üzerinde Hayali Görüntü: Gölgeler ve Yansımalar 49
- Camera Obscura: Işığı Toplayan Aygıt 52
- Yüzey Üzerinde Gerçek Görüntü: Işık ve Duyarlı Yüzey 62
- J. Nicéphore Niépce: Fotoğrafın Bulunuşu 69
- L. J. Mandé Daguerre: Gerçeği Saklayan Ayna 76
- W. H. Fox Talbot: Çoğaltılabilen Negatif 91
- Fotoğrafın Dünyası: Fotoğraf Kültürü 102

SİNEMANIN DÖNEMİ

<i>Değişen Dünya</i>	141
• Marksizm Hayata Geçiyor: Leninizm	143
• Totaliter Tepkiler: Faşizm ve Nasyonal Sosyalizm	148
• Sigmund Freud: Bilinçaltı Dünyasının Keşfi	154
• Jean-Paul Sartre: Kurtuluş Arayışı	160
• 1900'li Yıllar: Yeni Bir Yüzyıl	168
<i>Hareketli Görüntü</i>	173
• Hareket Algısı: Gerçek ve Görünürde Hareket	173
• Büyülü Fener: Işığı Yayan Aygıt	178
• Optik Oyuncaklar: Durağan Resim Hareketleniyor	183
• Eadweard Muybridge: Hareketli Görüntünün Babası	192
• Thomas Alva Edison: Mucit ve İşadamı	198
• Lumière Kardeşler: Sinematograf	203
• Georges Méliès: Sinemanın Sihirbazı	209
• Sinema Gelişiyor: Mekanik Çoğaltım Aracı Olarak Sinema	214
• David Wark Griffith: Sinema Dilinin Grameri	221
• Sinema Sanatın Ortamında: Avrupa'daki Gelişmeler	233
• Sergei M. Eisenstein: Sinemanın da Vinci'si	240
• Sinema Kültürü: Görüntü, Ses, Hareket ve Zaman Boyutu	259
<i>Notlar</i>	275
<i>Kaynakça</i>	289
<i>Zaman Dizini</i>	299
<i>Dizin</i>	313

Önsöz

Bu çalışma, görmeye yönelik olarak yüzey üzerinde fotoğrafın resmetme tekniğinden başlayarak, hareketli görüntünün yani sinemanın gelişimi ve yapılandırılmasıyla ilgilidir. Fotoğraf için yüzey üzerinde yeni bir resmetme tekniği denildiğinde; kuşkusuz ki geçmişten gelen başka resmetme teknikleri söz konusudur. İnsanoğlu tarihin ilk günlerinden beri yüzey üzerine; çizerek, boyayarak ve kazıyarak resmetmiştir. Bu anlamda bir gelenekten söz etmek gerekirse; çizmek, boyamak ve kazımak geleneksel resmetme teknikleridir. İnsanoğlu çağlar boyu yüzey üzerinde kendini çizerek, boyayarak ve kazıyarak ifade etmiştir. Resmetme, insanın toplumsal yaşam içinde geliştirdiği ve yapılandırdığı bir olgu olarak, diğer olgulardan ayrı düşünülmemelidir. Resmetme teknikleri de toplumsal yaşam içinde ortaya çıkar, yapılandırılır ve insanlığı etkileyen olaylardan etkilenir. Tarihsel açıdan bakıldığında, belli dönemlerin insanlık tarihinde diğer dönemlere göre öne çıktığı görülür. Böylesi dönemlerde resmetme teknikleri de diğer olay ve olgular gibi yaşanan dönemden etkilenir.

Fotoğraf ve sinema, tarihin belli bir döneminde ortaya çıkmıştır. Bunların bulunuşu, gelişimi ve yapılandırma süreçleri, fotoğraf ve sinemanın teknolojik olarak bulunuşuyla ilgili olduğu kadar, toplumsal yaşama yön veren konularla da bağlamsal olarak ilişkilidir. Toplumsal yaşama yön veren düşünsel gelişmeleri, görmezden gelerek, teknolojinin sağladığı değişimi anlamak eksik olur. İnsanlık tarihi nesnelerin tarihidir; ancak sadece fotoğraf ve sinemanın teknolojisine bakarak bu nesneler üzerinden tarihin belli dönemini anlayamayız. Bir buluşun ortaya çıkışı ve toplum içinde gelişimi; toplumu oluşturan birçok olgu ve durumla bağlamsal olarak ilişkilidir. Bu nedenle, toplumsal yaşama yön veren dönüştürücü dönemlerini ve bu dönemlerin toplumsal düşüncelerine

yön veren öğretilere değinmeden bir buluşu ele alıp inceleme yetersiz olacaktır. Şunu da açık olarak belirtmek gerekir, fotoğraf ve sinemayı böylesi bir bakış açısıyla, bağlamsal olarak ele almak kişisel bir tavır olacaktır. Bu tavır, çalışmada yer alan bilgilerin kişisel görüşler olduğu anlamına gelmemelidir. Bu daha çok belirlenen dönem ve seçilen düşünceler yönüyle kişiseldir; ancak düşünürlerin öğretilerinin açıklanmasında ve teknolojik sürecin gelişimi konusunda kişisel bir tavır söz konusu olmamıştır.

Çalışmada 1800'lü yıllardan başlayarak 1900'lü yıllara uzanan bir dönem ele alınmıştır. 1800'lü yıllar insanlık tarihi içinde Sanayi Devrimi sürecinin yaşandığı önemli bir dönüşüm dönemidir. Daha çok üretim ve daha çok tüketim; demiryolu, telgraf, telefon, daha derine inen maden ocakları, daha uzaklara giden trenler, daha uzak pazarlar... Bunların hepsi, bilimsel düşüncenin yani insan aklının ürünleridir. 1800'lü yıllar aynı zamanda toplumsal düşünce açısından; pozitivizm, demokrasi, hürriyet, özgürlük, sosyalizm gibi konularla ilgilenen düşünürlerin ortaya çıktığı bir dönemdir. Fizik ve kimya bilimindeki gelişmeler sonucunda, fotoğrafın resmetme tekniği böylesi bir dönemin buluşudur. Bu çalışmada *Fotoğrafın Dönemi* başlığı altında; Sanayi Devrimi sürecinde, toplumsal yaşamın ve toplumsal düşüncenin şekillenmesiyle birlikte, yüzey üzerine yeni bir resmetme tekniği olarak, insan eli değmeden aygıt marifetiyle gerçekleşen fotoğrafın resmetme tekniğinin bulunuşu, gelişimi ve toplum içinde yapılanması ele alınmıştır.

1900'lü yıllara gelindiğinde, Sanayi Devrimi'yle başlayan süreç, insan aklının ortaya koyduklarıyla iki büyük dünya savaşına ve büyük bir ekonomik bunalıma neden olmuştur. 1800'lü yıllarda demokrasi, bireysel özgürlük, sosyalizm gibi konular tartışılırken; 1900'lü yıllara gelindiğinde faşizm, nasyonal sosyalizm, Leninizm, varoluşçuluk gibi bir anlamda; insan aklına başkaldırı düşünceleri gündeme gelmiştir. Bilinçdışı dünyasıyla tanışan birey, kendini ekonomik ve sosyal çalkantılar içinde terk edilmiş bir durumda bulmuştur. Toplumsal yaşamın ve toplumsal düşüncenin farklılaştığı bu dönem; fotoğrafın resmetme tekniğinden yola çıkarak, yüzey üzerinde hareketli görüntü bulunuşunun gerçekleştirildiği bir dönem olmuştur. Çalışmada *Sinemanın Dönemi* başlığı altında bu dönem ele alınmıştır. Bu bölümde; I. ve II. Dünya Savaşı süreçlerinde, toplumsal yaşamın ve toplumsal düşüncenin şekillenmesiyle birlikte, yüzey üzerinde hareketli görüntünün bulunuşu, gelişimi ve toplum içinde yapılanması üzerinde durulmuştur.

Fotoğraf ve sinemanın ortaya çıktığı ve geliştiği yıllara, bağlamsal olarak yani bir olgu ya da durumu başka olgular ve durumlarla ilişkilendirerek baktığımızda, sayısız olgunun ve bu olguların ilişkide olduğu sonsuz sayıda durumun söz konusu olduğu görülür. Belli bir görüş açısından yola çıkmadan böylesi çok sayıdaki olgu ve ilişkileri bağlamsal olarak değerlendirmek kolay değildir. Ele alınan dönemin belli olgu ve durumları öne çıkartılırken, bazılarını görmezden gelmek onları hafife almak olarak düşünülemez. Bu kitapta, söz konusu görüş açısıyla ilgili iki temel durum söz konusudur: İlki toplumsal düşüncenin şekillenmesi konusudur. İkincisi ise fotoğraf ve sinemanın teknolojik gelişimidir. Fotoğrafın dönemiyle ilgili olarak, pozitivizm, liberal ve sosyalist düşünceler seçilmiştir. Bunlar, insan aklını yatsımayan öğretilerdir. Sinemanın dö-

mi ise insan aklına başkaldırı düşünceleriyle birlikte ele alınmıştır. Sinemanın dönemi; sağ ve sol totaliter öğretilerle birlikte doğrudan bireye yönelik düşüncelerin şekillenmesinden oluşur.

Fotoğraf ve sinemanın teknolojik gelişmesiyle ilgili olarak ise belirleyici olan şey, bunların farklı ortamlar için bulunuşları konusudur. Kitapta, fotoğraf ve sinemanın, bulunuşunu sağlayan tarihsel süreçle ilgili belirleyici aşamalar görülecektir. Bu konuyla ilgili görüş açısı şudur: Her resmetme tekniğinin (ve yönteminin) üç kez bulunuşu söz konusudur. Birinci bulunuşu yüzey üzerinde resmetme tekniği olarak bulunuşudur. İkincisi bu resmetme tekniğinin çoğaltma teknolojisi olarak yeniden bulunuşudur. Üçüncü bulunuşu ise sanat olarak, sanatın ortamında bulunuşudur. Bu çalışmada fotoğraf ve sinemanın tarihi, bu üç farklı ortamdaki gelişmelerini gösteren bir süreçtir. Bu süreç içinde fotoğraf ve sinema, düşünceleri aktarmanın ötesinde, görme duyusuna yönelik olarak yeni olguların üretilmesini sağlamıştır. Geleneksel resmetme teknikleri dışında, yeni bir görsel yönlendirme söz konusudur. Görsel anlayış; ışık, optik ve kullanılan yüzeyle dönüşüme uğramıştır.

Fotoğrafla başlayarak, sinemayla gelişen bu görsel dönüşüm, farklı bir toplumsal yaşamı da beraberinde getirmiştir. Nesneler görüntüye dönüşmüştür. Görüntüler çoğaltılarak kitlelere yayılmıştır. Görüntü, üretilen ve tüketilen bir meta olmuştur. Görüntüler, giderek gerçek dünyanın yerini almıştır. Fotoğraf ve sinemanın bulunuşu, diğer teknolojiler gibi bir ya da birkaç üstün yetenekli insanın yaptığı araştırmalar sonucunda değil, farklı tarihlerde çoğu defa birbirinden habersiz çalışan insanların yaptığı küçük küçük katkıların sonucunda gerçekleşen bir toplumsal süreçtir. Bu kitapta, işte bu toplumsal süreç anlatılmaktadır.

Levend Kılıç
Eskişehir, Ağustos 2006

FOTOĞRAFİN DÖNEMİ

Sanayi Devrimi

Fotoğraf sözcüğü tarihte ilk kez Sir John F. W. Herschel (1792-1871) tarafından 1840 yılında kullanıldı. Sir John, yakın arkadaşı olan İngiliz bilim adamı William Henry Fox Talbot'un (1800-1877) uyguladığı yeni yöntemle, yüzey üzerinde elde ettiği görüntüye *fotoğraf* adını verdi. İnsanoğlu 1840 yılında fotoğraf sözcüğü gibi daha birçok yeni sözcüklerle tanıştı. Bunlar makine, fabrika, elektrik lambası, telgraf, demiryolu, buharlı makine gibi yeni araçlarla ilgili sözcüklerdir. Bu araçlara bağlı olarak çalışan insanların konumlarını ortaya koyan sözcükler, patron, işçi, proletarya, burjuvazi ve ülkelerin siyasi yapılarını açıklayan sözcükler, yani liberalizm, kapitalizm, komünizm doğmuştur.¹

Fotoğrafın ortaya çıktığı 1840 yılı insanlık tarihinde önemli bir dönemi simgeler. 1800'lü yılları baştan sona kapsayan bu dönem *Sanayi Devrimi* diye adlandırılır. İnsanlık tarihi açısından bu dönem temel bir değişim dönemidir. Fabrikalar, buhar makineleri, seri üretim, demiryolu, haberin ülke sınırlarını aşması, liberal sistem, komünizm, grev gibi fotoğraf ve sinema da bu dönemin çocuğudur. 1800'lü yılların ortaya çıkardığı değişimin sonucunda ortaya çıkan bu kavramlar, birbirleriyle *bağlamsal* olarak ilişkilidir. Örneğin demiryolu ve telgraf, teknolojik olarak birbirleriyle ilişkili olduğu gibi işçi sınıfı ve kapitalizmle, aristokraziyle, aynı zamanda mühendislik ve ekonomik bunalımla öte yandan yoksulluk ve gazetecilikle de ilişkilidir. Yani demiryolu ve telgraf teknolojik bir araç olmalarının ötesinde toplumsal olarak bakıldığında, insan hayatının her yönüyle de ilişkilidir. Fotoğraf diye söze başlanıldığında, fotoğrafın teknolojik gelişmesi yanında, fotoğrafla birlikte ortaya çıkan ve onunla birlikte gelişen diğer olaylara da bakmak gerekir. Bu da, konuyu *bağlamsal* bir anlayışla ele almak demektir. Yani söze fotoğrafın "mahalle arkadaşlarıyla" başlanmalıdır. Bu anlamda üzerinde durulması gereken dönem, 1800'lü yıllardır. Yani *Sanayi Devrimi* dönemidir.

Sanayi Devrimi, toprağa, yani tarıma ve insan gücüne dayalı bir ekonomik yapıdan, makinelerin ve seri üretimin egemen olduğu bir ekonomik yapıya geçiştir. Teknolojik gelişmelerle başlayan bu dönem, sosyoekonomik ve kültürel alanlara yayılarak insanlık tarihindeki önemli yükselişlerden biri olmuştur. Sanayi Devrimi öncesine egemen olan ekonomi biçimi, insanların birbirleriyle yakın ilişkide olduğu tarım ve hayvan yetiştiriciliğine dayalı olan organik bir ekonomidir. Tabii ki bu ekonomik yapı içinde eğitim, hukuk sistemi, sanat gibi diğer toplumsal kurumlar da vardır. Sistemin temel çalışma şekli, efendiyle yanındaki yaşamların yan yana, omuz omuza çalışmasıdır. Üzerinde durulması gereken nokta, efendi, yani mal sahibiyle yaşamasının üretim sürecinde birlikte bulunmasıdır. Yaşama ortaya koyduğu beceriye bağlı olarak, ömür boyu yaşama olarak kalsa bile, efendinin gözündeki kişilik özellikleriyle tek başına ayakları üzerinde durabilir. İş süreci, sistem içinde yaşamanın her zaman farklılığını ortaya çıkarır; çünkü sistem, tarıma, hayvancılığa ve zanaata dayalıdır. Dokumacıların, demircilerin, marangozların yanı sıra, evlerde yapılan imalatlarda çalışan insanlar da vardır. Bunlar da zanaata dayalı işlerdir. Sistemin ortak paydası, tarım, hayvancılık ve zanaattır.²

Tarımın ve zanaatın başarılı olduğu bu ekonomik sistemin bütün Avrupa ülkelerinde yaygın olduğu XVIII. yüzyıl öncesinde, yine Avrupa ülkelerinde hâkim olan bir başka anlayışta sömürgeciliktir. XVI. yüzyıldan başlayarak Avrupa ülkeleri arasında sömürgecilik bir yarış şeklini aldı. Fransa, İngiltere, Hollanda, İspanya, Portekiz dünyanın ulaşılabilen en verimli topraklarına el attılar. Sömürgecilik yapan ülkeler ve bu ülkelerin ticaret erbabı, sömürgelerde üretilen baharat, buğday, şeker, pamuk, kahve gibi yiyeceklerin yanı sıra insanın emeğini kullanmak istiyordu. Böylece, sömürgecilerin insanı özgürlüklerinden yoksun bırakarak alınıp satılan köle durumuna getirdikleri süreç başlamış oluyordu. 1800'lü yıllara gelindiğinde, sömürge ülkeler sadece mal ve köle alınan ülkeler değil, aynı zamanda mal satılan ülkeler haline geldiler. Hatta sömürgelerle Avrupa ülkeleri arasında karşılıklı bir ticaret başladı. Böylece, sömürgelerde üretilen mallara karşı olan talep değişti. Avrupa ülkeleri bu çift yönlü ticaretten büyük paralar kazandılar. Sömürge ülkelerin tarım, hayvancılık ve zanaata dayalı, kendi ürettikleriyle yetinen yapıları değişti ve bu ülkeler giderek sömürgeci ülkelerin pazarı haline geldiler.

Sanayi Devrimi, 1760-1840 yılları arasında İngiltere'de yaşanan ekonomik dönüşüm dönemidir. Sanayi Devrimi'nin kökeninde iklim koşulları, coğrafya, nüfus artışları, doğal kaynakların dağılımı gibi konular önemlidir. Bu etkenler Sanayi Devrimi'ni açıklamak için yeterli değildir. Aynı şekilde, önceki yüzyıllardaki denizasırsı keşifler ve bilimsel buluşları da tek neden olarak göstermek doğru değildir. Bütün bu etkenlerin kapitalist ruh anlayışıyla birleştiği bir ortamda, denizasırsı sömürgeciliğin yeni pazarlara yönelmesi ve bu pazarlardaki payını artırabilmek için girdiği mücadele, Sanayi Devrimi'nin itici gücünü oluşturmuştur.³

Claude Monet (1840-1926) *Saint-Lazare Garı* (1877) adlı resminde (Resim 1), gara giren bir treni resmetmiştir. Resimde buharın oluşturduğu sis bulutu içindeki tren, garın metal mimari yapısı içinde görülmektedir. Tren, buhar ve garın metal mimari yapısı, resmin yapıldığı dönemi, yani Sanayi Devrimi'ni simgeler niteliktedir. Sanayi Devrimi; bilimsel buluşlara dayalı teknolojik ilerlemelerin, sosyoekonomik ve kültürel

değişimin boyutlarını taşır. Teknolojik açıdan bakıldığında, demir ve çelik temel maddedir. Kömür, buhar makinesi, elektrik, petrol, içten patlamalı motorlar, yakıt ve mekanik güç olarak kullanılmaya başlanmıştır. Dokuma tezgâhı ise dönemin en simgesel buluşudur. Demiryolu, buharlı lokomotif, buharlı gemi, otomobil ve telgraf aracılığıyla insanoğlu, yegane düşmanı olan coğrafi uzaklığı yenmiştir. Teknolojik boyutu yanında Sanayi Devrimi, iş bölümünün derinleşmesine neden olmuştur. Bilim, toplumsal yaşam içinde yaygınlaşmıştır. Ekonomik değişim sonucunda, gelir dağılımı geniş kitlelere yayılmıştır. Sermayenin topraktan, fabrikaya doğru hareketi yeni siyasi düşüncelerin ortaya çıkmasına neden olurken, çalışanlar nedeniyle nüfusun kentlerde yoğunlaşması, yeni toplumsal değişimlerin yolunu açmıştır. Sanayi Devrimi'nin neden olduğu bu toplumsal dönüşüm, düşünceleriyle, ilişkileriyle, üretimi, tüketimi, duyuş ve sezişle yeni bir yaşam biçimi yaratmıştır.

Sanayi Devrimi öncesinde tarım, hayvancılık ve zanaata dayalı üretim biçimi dağınık bir yapı oluştururken, Sanayi Devrimi bu dağınık yapıyı merkezileştirmiştir. Böylece, hem üretim araçları hem de üretimi gerçekleştiren insan gücü belli merkezlerde toplanmıştır. Tabii ki bu gelişmenin bir diğer önemli sonucu da sermayenin merkezile-



Resim 1

CLAUDE MONET. Ücretsiz PDF Kitap Arşivi: <https://rametey.org> belirleyici özellikleri: buhar, demiryolu, metalik mimari.

şerek belli merkezlerde ve belli ellerde toplanmasıdır. Geçmişte, efendiyle birlikte omuz omuza çalışan yanaşma, bundan böyle artık zanaatını, efendisinin küçük mekânlarında değil, kendi gibi başka zanaatçılarla birlikte çalışarak ortaya koyacaktır. Üretimin hızını artırmak için, artık efendiyle yanaşma arasına başka insanlar girecektir. Üretim süreci içindeki belli sayıdaki yanaşmalardan sorumlu olan ustabaşları ortaya çıkacaktır.

Bu merkezleşme süreci, üretim araçlarını nitelik ve nicelik açısından değiştirmiştir. Bu değişimin sonucunda ortaya çıkan üretim araçları ise artık çalışanların, yani işçilerin sahip olabileceği yapının çok ötesine ulaşmıştır. Dönemin belirleyici bir diğer özelliği de buhar gücü, kömür ve demirle bağlantılı ürünlerdir. Buhar gücünün kullanımıyla makinelerin bir arada bulunma gereği olarak fabrikalar ortaya çıkmıştır. Buhar gücü kullanımı 1847-1850 arasında beygir gücü olarak İngiltere’de 1.290.000, Fransa’da 370.000, ABD’de 1.680.000 iken 1876-1880 arasında İngiltere’de 7.600.000, Fransa’da 3.070.000 ve ABD’de 9.110.000’e ulaşmıştır.⁴ Sanayi Devrimi’nin ilk döneminde öne çıkan ürün, pamuk ve bağıntılı olarak dokuma ve iplik eğirme tezgâhlarıdır. Döneme damgasını vuran ürün ise, demir, kömür ve bunların birlikteliğiyle ortaya çıkan demiryoludur. Dünyanın 1850’lerdeki pamuk tüketimi 1840’lardakinden % 60 kadar yüksekti. 1860’larda fazla bir artış olmadı, 1870’lerde ise %50 artış gösterdi. 1870’lerdeki yün üretimi, 1840’ların neredeyse iki katıydı. 1800’lerin başında demir sanayiindeki önemli gelişme, demir cevherlerinin yüksek fırınlarda işlenmesi için odun kömürü yerine kok kömürünün kullanılmasıdır. Böylece, yüksek ısı fırınlarda kömür cevheri işlenerek üretimin kapasitesi artmıştır. Dünyadaki pig demir üretimi de 1870’lerde 1840’a göre beş kat artmıştır. Kömür üretiminde de aynı artış vardır.⁵

Sanayi Devrimi’ne kadar coğrafi uzaklık, insanların kendilerinden uzaklarda yaşayan insanlarla ilişkiye geçmesinin en büyük engelini oluşturuyordu. Coğrafi uzaklık, altından kalkılamaz bir sorundu. Sanayi Devrimi’nin yeniliği olan demiryolu, coğrafi uzaklık sorununu ortadan kaldırırken, aynı zamanda düzenleyici bir güç olarak döneme damgasını vurdu. 1830’lu yıllardan başlayarak demiryolu dünyada hızla yayıldı. 1830’da bütün dünyada 50-70 km. demiryolu hattı vardı. 1840’a gelindiğinde, 7.200 km., 1850’de yaklaşık 38.000 km.’nin üzerine çıktı. 1860’da 106.000 km., 1870’de 206.000 km. ve 1880’de ise 367.500 km.’ye ulaştı. Demiryolunun kullanılmaya başlanmasından sonraki ilk yirmi yıl (1830-1850) sonucunda sadece İngiltere’de demir üretimi 680.000 tondan 2.250.000 tona çıktı. Yani üç kat arttı. Kömür üretimi de üç kat artarak 15 milyon tondan 49 milyon tona ulaştı.⁶ Demiryolu gerçekten insanlık tarihinin en önemli yeniliklerindendir. Dünyayı kuşatmaya başlayan demiryolu ağı, deniz taşımacılığıyla birleşerek dünyanın dört köşesine ulaşımı sağladı.

Sanayi Devrimi’nin pamuk ve dokuma tezgâhlarıyla başlayarak kömür, demir ve buharlı makinelerle gelişen ekonomik dönüşümü, demiryollarıyla sınırları aşarak yayıldı. Kimya ve elektrik, dönemin yeni endüstrileri olarak 1800’lü yılların ortalarından itibaren Sanayi Devrimi’nin gelişmesini hızlandırdı. Ancak dönemin göze çarpan bir diğer yeniliği ise telgraftır. 1840’larda kullanılmaya başlayan telgraf, 1848’den sonra Avrupa’da hızla yayıldı. 1800’lü yılların sonunda, yer kürenin etrafı bir kuşak şeklinde telgraf ağıyla kaplandı. Sanayi Devrimi’yle birlikte gelişen ticaret, dönemin araçlarıyla uluslar-

arası bir nitelik kazandı. Ticaretin ulaştığı yerlere Sanayi Devrimi de ulaştı. Avrupa ülkelerinin ve ABD'nin artan nüfusu yeni bir iç pazar oluşturdu. Avrupa'nın nüfusu 1870-1910 arasında 290 milyondan 435 milyona, ABD'ninki 38.5 milyondan 92 milyona çıkmıştır. Artan bu nüfus, özellikle insanların fabrikaların çevresinde, yani kentlerde toplanmasına neden oldu. Artan nüfusun döneme iki konuda önemli etkisi olmuştur: Birincisi daha çok çalışan insan, yani işçi, ikincisi ise daha çok tüketen insan. Fabrikalar, Sanayi Devrimi'nin süngerini oluşturan mekânlardır. Fabrikalarda çalışanlar ise, işçi sınıfı diye adlandırılarak dönemin simgesi olarak ortaya çıkmıştır. Çalışma koşullarıyla ilgili her türlü düzenlemeden yoksun, giderek kalabalıklaşan işçi sınıfının büyük bölümünün kaderi, uzun iş günleri, düşük ücret, kötü beslenme ve barınma koşullarıydı. Çalışma ve sosyal yaşam şartlarının sonucu olarak, işçi sınıfı, eski Roma'da yoksul, topraksız, alt sınıf insanlarına verilen *proletarya* adıyla anılmıştır.

Sanayi Devrimi'nin sonucunda tıkr tıkr çalışan ve seri üretim yapan makineler, üretimi ve ekonomiyi önceki dönemlerle karşılaştırılamayacak düzeyde ilerletmiştir. Bu makineleri çalıştıran işçilerin durumu ise aynı şekilde ilerlememiştir. Dokuma ve maden sanayi başta olmak üzere bütün sanayi dallarında çalışma koşulları çok kötüydü. Fabrikalarda çalışmak neredeyse esir kamplarında çalışmakla aynı düzeye gelmişti. Patron işyerlerinin tek hâkimiydi. Devletin patronlar üzerinde neredeyse hiç yaptırım gücü yoktu. İşçiler fabrikalarda her an bir iş kazasına uğrayabilecek ortamlarda çalışırken, hiçbir sosyal hakları yoktu. Çalışma saatinin süresinin öğrenilmesini engellemek amacıyla, çoğu fabrikada saat taşımak yasaklanmıştı. Çalışma ortamının acımasızlığını gösteren en çarpıcı örnek, 1864 yılında Fransa'da Ölüm Cezası Yasası'nın değiştirilen 414. maddesidir. Maddenin değiştirilen biçimiyle, ücretlerini artırmak ya da düşürmek amacıyla toplu iş bırakımında bulunanlara ya da bulunmaya teşebbüs edenlere, şiddet, tehdit ya da hileyle özgür çalışma ortamına herhangi bir yolla müdahale etmeye yeltenenlere bu ceza, yani ölüm cezası veriliyordu.⁷

Kadın ve küçük çocukların durumu da erkeklerden farklı değildi. Beş, altı yaşından sonra fabrikalara, madenlere salınan çocuklar, çoğu zaman ücret almadan, fabrikalarda yatırılarak, boğaz tokluğuna çalıştırılıyorlardı. İngiliz yazar *Charles Dickens* (1812-1870) romanlarında dönemin sefalet görüntülerini işlemiştir. *Émile Zola* da (1840-1902) Fransa'daki sefaleti anlatır. 1800'lü yılların başından başlayarak özellikle çocuk işçileri korumaya yönelik bazı yasalar çıkartıldıysa da, bu yasalar titizlikle uygulanmadı. Çalışma zamanı, insan yaşantısının bir bölümünü oluşturur. Çalışma dışı zaman ise boş zamandır. Boş zaman demek, kişinin aylak kalması demektir. Sanayi Devrimi'nin simgesi olan fabrikalarla birlikte artan üretim, öte yandan tüketimi ortaya çıkarmıştır. Tüketim yapmaya en uygun kesim ise işçi sınıfıdır. Yani çalışma zamanını fabrikalarda geçiren işçiler, elde ettikleri ücretleriyle de tüketici konumundadırlar. Çalışma zamanı dışındaki aylak kalma süreleri tüketim için en uygun zamandır. Sözü edilen tüketim, sadece yiyecek ve içecek tüketimi değil, dinlenme ve eğlenme dahil hayatın her alanını içine alan bir tüketimdir. Sanayi Devrimi öncesinde hem feodal bey hem de yandaşları için boş zamanın bağımsız bir şekilde örgütlenmesi mümkün olabilirdi. Hayatın doğayla içli dışlı olması, kişinin kendisini özgür hissetmesini sağlıyordu. Sanayi Devrimi'yle birlikte

her şey insanlara hazır halde sunulmaya başladı. Kişinin yapması gereken ise, bir tüketici konumunda, ayağına gelmiş olan şeyleri kendisine öğretilen şekilde seçmektir. Fabrikalarda çalışan işçiler, çalışma ortamında duydukları eksiklikleri aynı şekilde boş zamanlarında da hissediyorlardı. Çalışırken bir makinenin parçası olan insanlar, ücretlerini harcarken ise tüketim ağıının parçası haline geliyordu.

Sanayi Devrimi'yle birlikte iki toplumsal sınıfın öne çıktığı görülür. Bunlar işçi sınıfı ve burjuvazidir. Fabrikalarda çalışan işçi sınıfının yanında, daha önceki dönemlerde hâkimiyet altında olan burjuvazi, bir toplumsal grup ve sosyo-ekonomik sınıf olarak giderek hâkimiyet kazanmıştır. Burjuvazi ne asildir ne de köylüdür. Zanaat, ticaret ve esnaflıkla geçinen bir sınıftır. Burjuvazi kentlerin ortaya çıkmasıyla birlikte, tüccarların güçlenmesine olanak sağlayan ticaretle özdeşleşmiştir. Tabii ki bu dönemde, XIX. yüzyıl öncesinde hâkim sınıf olan asillerin, ekonomik değişim nedeniyle burjuvaziyle ilişkileri artmıştır. Asillerle burjuvazi arasındaki geçişler sıklaşmıştır. Her yerde itibar görmeye başlayan burjuvaziyle, asiller özellikle evlilikler yoluyla ilişkilerini artırmışlardır. Burjuvazinin, toprak sahibi asiller gibi, topraklarında yaşayanlar üzerinde sanki bir devlet iktidarına benzer bir iktidarı yoktu. Ancak burjuvazi, dönemin hem ekonomik hem de sosyal yaşamına damgasını vurmuştur. Giysiler ve evler gibi günlük yaşamın basit konularından, ülkelerin ekonomik ve siyasal sistemlerine kadar bütün alanlarda burjuvazinin etkinliği hissedilmiştir. Burjuvaziye diğer sınıflardan ayıran belirleyici özellikleri, kâr güdüsü ve bireysel kazancı artırmayı amaçlayan değerler sistemidir. Burjuvazi, fabrikalar, yani üretim araçları üzerindeki hâkimiyetinin yanı sıra, üretim araçlarının sahibi haline gelmesiyle birlikte, işçi sınıfı üzerindeki hâkimiyetini de artırmıştır. Böylece, kâr güdüsü, bireysel kazanç, üretim araçları sahibi, işçi sınıfı üzerinde hâkimiyet gibi değerler sisteminden oluşan burjuva ideoloji kavramı ortaya çıkmıştır. 1800'lü yıllarda burjuvazinin etkisi en çok İngiltere ve Fransa'da hissedilmiştir.

Sanayi Devrimi'nin etkileri, toplum yaşantısının bütün alanlarında hissedilmiştir. Bu etki dönemin araçları olan buharlı gemi, tren, telgrafla bütün dünyaya yayılmıştır. Atlas Okyanusu bir içdeniz haline gelmiş, başta İngiltere ve Fransa olmak üzere Avrupa ülkelerinin sömürgeciliği hızlanmıştır. Ancak büyük kentlerde yaşayan insanların, özellikle de fabrikalarda çalışan halkın içinde bulunduğu yoksulluk yenilememiştir. İnsanların yoksulluğu ve çalıştığı fabrikalara bağımlılığının giderek artması, bu bağımlılıktan kurtulma umudunun yok olması, toplumsal ilişkilerin çözülmesi anlamına gelmektedir. Bu tür bir çözülme günlük yaşantının bütün alanlarını etkilemiştir. Böylece, 1800'lü yılların ortalarına gelindiğinde, ekonomik düzlemde sanayileşmeye vurgu yapan kapitalist ekonomi anlayışı, siyasette ise bireyi ön plana çıkaran liberalizm anlayışı tarih sahnesine çıkmıştır. Sanayi Devrimi sonucunda insanlığın yaşadığı ekonomik, siyasal ve toplumsal dönüşüm sonucunda çözülmeye başlayan toplumsal yapının yeniden kaynaştırılması için yeni eğilimler doğal olarak ortaya çıkmıştır.

Yeni eğilimler, döneme damgasını vuran iki sınıfın toplumsal konumlarıyla yakından ilgilidir. Bunlar, fabrikaların sahipleri olan burjuvazi ve fabrikalarda çalışan işçilerdir. Özgürlük ve eşitlik kavramlarıyla simgeleşen *Fransız Devrimi* (1789) burjuvazinin zaferiyle sonuçlanmıştır. Burjuvazi, toprak sahibi soyluların ayrıcalıklarına ve soyluları destek-

leyen krallığa karşıydı. Sanayi Devrimi sürecinde ekonomik olarak güçlenen burjuva sınıfının kurduğu kapitalist ekonomi, işçi sınıfının ortaya çıkmasına neden oldu. Fransız Devrimi öncesinde burjuvazi soylulara karşı ne durumda ise, Sanayi Devrimi döneminde de işçiler burjuvaziye karşı aynı durumdaydı. Toplumda ortaya çıkan bu değişim, *Modern Liberalizm* ve *Bilimsel Sosyalizm* düşüncelerini beraberinde getirmiştir. Modern Liberalizm ve Bilimsel Sosyalizm denildiğinde ise, anılması gereken düşünürler vardır. Bu anlamda döneme damgasını vuran düşünürler şunlardır: *Auguste Comte* (1798-1857), *Alexis de Tocqueville* (1805-1859), *John Stuart Mill* (1806-1873) ve *Karl Marx* (1818-1883). Bu düşünürler XIX. yüzyılın düşünce yapısının temellerini oluşturmuşlardır. Bu düşünürlerin ortaya attığı düşünceler, XIX. yüzyılı aşarak XX. yüzyıla ulaşmıştır.

Auguste Comte: Pozitivizm

Auguste Comte (1798-1857) Fransa'nın ünlü Politeknik Okulunda okudu. Fransız Devrimi sonrasında kurulan bilimsel çalışma ve teknik konulara yönelik eğitim yapan bu okul, Comte'un okula başlamasından (1814) iki yıl sonra kapatıldı. Bunun üzerine Ütopik Sosyalistlerden *Saint-Simon*'un (1760-1825) sekreterliğini yapmaya başladı ve *Saint-Simon*'un düşüncelerinden etkilendi. Comte, sanayi toplumunun düşünürü olarak bu dönemin siyasal örgütlenmesi üzerine kafa yordu. Onun amacı, topluma yeni bir düzen vermektir. Ona göre bu amacı gerçekleştirmek için, önce insanların kafalarındaki karışık düşünceleri düzeltmek gerekir. Zihinlerde uzlaşmayı ve birliği sağlamak gerekir. Bu anlamda Comte, sanayi toplumunun düşünce ve bilgi sistemini oluşturmaya çalıştı. Ortaya koyduğu öğretisi *Pozitivizmdir* (olguculuk).

Pozitivizm, insanlığın sanayi toplumuna dönüştüğü dönemde, bilimlerin düzenlenmesine ve toplumun yeniden örgütlenmesine yönelik bir öğretilerdir. Fransız Devrimi sonucunda ortaya çıkan toplumsal düzende bir düşünceyi tartışmadan kabullenmek, düşünceyi ahlaki değerlere bağlı kılmak ve bir değerler sistemi arkasına gizlenmek, Comte'a göre karşı çıkılması gereken bir konudur. Comte'un *Pozitif Felsefe Kursları* (1830-1842, 6 cilt; *Cours de philosophie positive*) adlı eserinde öğretisiyle ilgili temel düşünceleri yer alır. Bu eserinin önsözünde, Comte, *Pozitif* sözcüğüyle, "...ilk önce teolojik, sonra metafizik olan genel felsefe halinin üçüncüsünü ve dolayısıyla sonuncusunu teşkil etmesi düşünülen, gözlemlenmiş olguları nesne edinen bir düşünceler düzeninde, teorileri düşünmeye dayanan özel felsefe yapma tarzını..."⁸ işaret etmektedir. Ona göre, pozitif demek; gerçek, açık, kesin, organik olan, yani hayali, belirsiz, kesin olmayandır. Pozitivist öğretiye göre, öğretinin gerçek doğasını ve kendine özgü niteliklerini gösterebilmek için, insan zihninin aşama aşama ilerleyen gelişmesine göz atmak gerekir. Comte'a göre, bir kavram, yalnızca kendi tarihi sayesinde iyi bir şekilde bilinebilir.

Pozitivist öğretinin siyasi görüşünü anlayabilmek için, öğretinin temel noktalarına değinmek gerekir. Bu öğretinin farklılığını ortaya koyan temel noktalardan biri, olay ve olgularla ilgili evrensel yasa gerçeğidir. Olayların ve olguların ortaya çıkışını açıklayan evrensel yasalardan başka gerçek yoktur. İkinci nokta ise, olay ve olguların önceden

sezilerek onlar üzerinde etkide bulunulmasıdır. Böylece, belirleyici yasaları bilirsek, geçmişteki olayları öğreniriz ve gelecekte olacakları da önceden görebiliriz. Bir diğer önemli nokta yasaların da görelî olmasıdır. Evrensel yasa diye bir şey yoktur. Değişmez diye ortaya konan her yasa, kendi içinde bir değişime neden olur. Comte'a göre, siyasi ve sosyal düşünceler, belli bir yasaya göre sıra izleyerek gelişir. Bu yasalar bilindiğinde doğal olarak süreç de bilinir; böylece tarih bir karmaşa olmaktan uzaklaşır, fizik ve matematik gibi bilim haline gelir. Böylece, siyasi ve sosyal düşüncelerin anlaşılması kolaylaşır. Comte'a göre, tarih içinde insanı düşüncesinin ilerleyişi birbirini izleyen üç temel dönemden geçer:

İnsan zihninin en basit olan ilk gelişiminden günümüze kadar eksiksiz gelişimini bu şekilde değişik etkinlik alanlarında incelerken, bu gelişimin değişmez bir zorunlulukla bağlı olduğu ve bana, gerek bizim organizasyonumuzun bilgisiyle donatılmış rasyo-nel kanıtlar üzerine, gerekse geçmişin dikkatli bir biçimde incelenmesinin sonucu olan tarihsel doğrulamalar üzerine sağlam bir biçimde kurulabilir görünen temel bir yasa keşfettiğimi sanıyorum. Bu yasa tüm temel kavramlarımızın her birinin, her bilgi branşımızın art arda üç farklı teorik halden geçmesine dayanır; teolojik ya da kurgul hal; metafizik ya da soyut hal; bilimsel ya da pozitif hal. Başka bir deyişle, insan zihni, doğası gereği, tüm araştırmalarında, her şeyden önce karakterleri farklı olan ve hatta kesinlikle birbirine zıt olan bu üç felsefe yapma yöntemini kullanır; önce teolojik yöntem sonra metafizik yöntem ve son olarak pozitif yöntem.⁹

Comte bu üç dönemi, *Üç Hal Yasası*'yla açıklar. Comte üç hal yasasını, bilimleri sınıflandırarak açıklar; bu şekilde ortaya çıkan bilimlerin oluşturduğu düzenle, insan aklının ne şekilde pozitif bir hale geldiğini görürüz. Ona göre, insanlığın bilimle birlikte birbiri ardına geçtiği üç dönem: *Tanrıbilimsel (teolojik) Hal*, *Metafizik Hal* ve *Pozitif Hal*'dir. Comte'a göre, tarihsel olarak önce tanrıbilimsel hal ortaya çıkar. İnsanlığın her türlü bilgidен uzak, çevresindeki olguları ve olayları birbirine bağlayacak herhangi bir araca sahip olmadığı dönemdir bu. Bu dönemde gözleme yeteneğini sağlayan araç-lardan yoksun olan insanoğlu, olguları ve olayları tanrılarla doldurduğu, olağanüstü etmenlerin ve fetişizmin etkisindedir.

Tanrıbilimsel (teolojik) halin arkasından, Comte'a göre, metafizik hal gelir. Doğaüstü, tanrısal etmenlerin yerine, birtakım soyutlamaların geçtiği, geçiş dönemidir. Meta-fizik hal; tanrıbilimsel ve pozitif hal arasında bir uzlaşmadır. Metafizik hal dogmatik dönemi yıkarken aynı zamanda pozitif anlayışın gelişmesine yardım eder. Pozitif hal, insan aklının ulaşacağı en son durumdur. Tanrı bilimsel ve metafizik halin sonucunda, olguları gözlemlenme ve birbirinden ayırma, farkları belirleme gücünü elde etme pozitif hal'dir. Olgular (fenomenler) arasındaki ilişkileri amaçlayan insan aklının ulaştığı bu düzey, yani pozitif hal için Comte şöyle diyor:

... İnsan zihni ... evrenin başlangıcını ve yöneldiği yeri aramaktan ve fenomenlerin asıl nedenlerini öğrenmeye çalışmaktan vazgeçer. Su halde, kendi gerçek sınırlarına

indirgenmiş olguların açıklanması işi, bundan böyle artık, bilimin ilerleyişinin girtgide sayısını azaltmaya yöneldiği çeşitli özel fenomenlerle kimi genel olgular arasındaki bir ilişkiden başka bir şey değildir.¹⁰

Comte'un üç hal yasasıyla ortaya koyduğu öğretisi, bir değişim süreci değildir. Üç hal yasası bir evrim düşüncesi değildir, Comte evrim düşüncesiyle ilgilenmez, onun öğretisi tarihin bir tür tekrarrü düşüncesine dayalıdır. Comte'da değişim ve ilerleme düşüncesi, statik, yani durağan bir yapıya bağlıdır; tarihsel olaylar, biyolojik olaylar gibi bir zorunlulukla birbirini doğururlar. Ona göre, toplumsal yapı, astronomide, güneş ve yıldızların oluşturduğu sistemin değişmemesi gibi sabittir, üç halden geçiş sırasında toplumsal yapı statiktir. Tanrıbilimsel hal, çoktanrılı İlkçağ ve tektanrılı Ortaçağ'dır. Toplumu kutsal monarşi yönetir. Monarşik iktidarın kaynağı tanrıdır ve iktidarın sahibi olan hükümdar, bölünmez yetkilere sahiptir. Hükümet etme biçimi doğal olarak askeri niteliktedir. Bu dönemin toplumu dogmatik ve tutucudur, ilerleme anlayışından yoksundur.

Comte, içinde bulunduğu 1800'lü yılların ortalarını bir geçiş dönemi, metafizik hal olarak görür. Bu dönemde kutsal monarşiler yıkılmıştır. Siyasi düşünceler alanında; toplum sözleşmesi, insan hakları, halk egemenliği, yasaları halkın belirlemesi gibi soyut kavramlar ortaya çıkmıştır. Comte, dönemin liberal anlayışını da metafizikçi olarak görür. Liberal iktisatçılar, ona göre soyut olgular ve kavramlarla düşünmektedirler, bu da metafizikçi düşüncedir. Comte'a göre, bu metafizikçiler, ekonomik olguları toplumsal bütünden ayırarak inceleme yanlışlığı yapmışlardır. Ona göre, liberalizm, yeni toplumun (sanayi toplumunun) özü değil, patolojik bir öğedir.¹¹ Bu dönemde, askeri hükümetlerin savaşçı anlayışı yerine üretim anlayışı egemendir. Döneme hâkim olan hükmedici güç ise siyasi haklara ulaşmış bir orta sınıftır.

Pozitif hal ise, bundan önceki dönemlerin gerici, yıkıcı ve tutuculuğuna karşıdır. Bu anlamda Comte *pozitif* sözcüğünü özellikle seçmiştir. *Pozitif*, negatifin, yani gerici, yıkıcı ve tutucunun zıttı anlamında ilerici, yapıcı ve devrimcidir. Pozitif hal, Comte'a göre, sanayinin ve bilimin gelişmesiyle, barış ortamının sağlanmasıyla ortaya çıkacaktır. Comte, bilimlere hiyerarşik olarak sıralar, ona göre sosyal ve siyasal alandaki bağlayıcı görevi sosyoloji bilimi yapacaktır. Geleceğin pozitivist devletinde bilim adamları ve sosyologlar egemen olacaktır. Comte'a göre, doğa bilimlerindeki neden-sonuç ilişkisinin benzeri pozitif anlayış sayesinde, toplumdaki olaylar ve olgular için bir teknik geliştirilecektir. Bu teknik, toplumu yönetme tekniğidir. Pozitivist yönetme tekniği yeni bir düzen gerçekleştirecektir. Bu da Comte'un önerdiği *insanlık dini*dir (ya da Büyük Varlık). Bu din, diğer dinlerden farklı olgulara dayanan, topluma tapma dinidir. Auguste Comte *Pozitif Siyaset Sistemi* (1851-1854; *Système de politique positive*) adlı eserinde toplum statüğünü incelerken, '*insanlık dini*'nin manevi önderi olmak istediği görülür.

Pozitivizmin kutsal formülü olarak görülen şu sözler, Comte'un mezar taşında yazılıdır: "İlke olarak aşk, temel olarak düzen, amaç olarak ilerleme." Bu sözler de Comte'un felsefenin ya da bilimin değil, siyasanın peşinde olduğunu gösterir. Çağdaş sanayi toplumuna uygun bir siyasal örgütlenme biçimi olarak *pozitif* öğretisi ortaya koyan Auguste

Comte, her şeyden önce bir sosyologtur. Siyasi düşünceleri açısından, bireyselliğe ve liberalizme karşı çıkan Comte'a göre, devletin görevi, toplumdaki maddi ve manevi birliği sağlamaktır. Bu anlamda doğru yolu gösteren devlet düşüncesinin, yani totaliter devlet düşüncesinin tohumlarını Comte'ta buluyoruz. Ona göre insanda otoriteye boyun eğme eğilimi vardır. Kişi pozitif bilimi uygulayan devletin görevlilerine uyararak, kendisini sorumluluktan kurtarmak ister.¹²

Alexis de Tocqueville: Eşitlik, Özgürlük, Demokrasi

Alexis de Tocqueville (1805-1859) liberal düşüncenin önde gelen düşünürlerindendir. 1831-1832 yıllarında bir arkadaşıyla birlikte ABD'deki cezaevlerinin durumunu araştırmaya giden Tocqueville, bir yıl ABD'de kaldıktan sonra Fransa'ya dönünce, cezaevleri araştırmasının yanı sıra, *Amerika'da Demokrasi* (1835-1840; 4 cilt; *De la démocratie en Amérique*) adlı eserinin ilk iki cildini yayımladı (toplam dört cilttir). *Charles-Louis de Secondat Montesquieu* (1689-1755) *Kanunların Ruhu Üzerine* (1748; *De l'esprit des Lois*) adlı eserinde nasıl ki İngiltere'nin devlet sistemi üzerine edinilen bilgileri yansıtıyorsa, Tocqueville de Amerika Birleşik Devletleri demokrasisi üzerine edindiği izlenimleri, *Amerika'da Demokrasi* eserinde kaleme almıştır. Tocqueville kendi deyimiyle bu kitabında, dikkatini başkaları gibi geçmişe değil, geleceğe yönelttiğini söyler. Diğer eseri ise *Eski Rejim ve Devrim* (1856; *L'Ancien Régime et la Révolution*) adlı çalışmasıdır. *Amerika'da Demokrasi*'de ABD örneğinden hareket ederek demokrasi kavramını ve liberal toplumu ele alır. *Eski Rejim ve Devrim*'de ise kendi ülkesi Fransa'nın demokrasiye geçerken yaşadığı sorunları ele almaktadır. Bu iki eser, demokrasiye doğru yönelen, ABD ve Fransa'nın portresidir. Tocqueville, aristokrat bir aile ve tutucu bir çevrede yetişmesine rağmen, eserlerinde *demokrasi* ya da *demokratik toplumu* tanımlamaya çalışmıştır. Döneminin düşünürleri gibi eşitlik, özgürlük, otorite konuları üzerinde durmuştur.

Tocqueville, *Amerika'da Demokrasi* adlı eserinin daha ilk cümlesinde *eşitlik* kavramını vurguluyarak şöyle söylüyor:

Büyük bir demokratik inkılâp gözlerimizin önünde cereyan ediyor. Herkes onu görüyor, fakat hakkında aynı hükmü vermiyor. Bazıları onu yeni bir şey olarak telâkki (kabul) ediyorlar, ve geçici sandıkları için hâlâ durdurulabileceğini zannediyorlar. Diğerleri, kendilerine tarihte rastlanılan en eski ve devamlı olay olarak görüldüğü için, bunun karşı konulmaz bir şey olduğuna hükmediyorlar.¹³

Tocqueville'e göre, koşulların eşitliğinin aşamalı olarak gelişmesi beklenmedik bir olaydır, ilahi bir oluşun belli başlı özelliklerini taşır. Bu özellikler evrenseldir, kalıcıdır, insanın önleyebileceği bir şey değildir, bütün insanlar ve bütün olaylar eşitliğin gelişmesine yardım etmektedir. Tocqueville, *Amerika'da Demokrasi* adlı eserinin, bütün engellere karşın yüzyıllardır yol alan ve bugün hâlâ yarattığı yıkıntılar arasında yürüyen önlene-

mez devrimin, kendi ruhunda yarattığı bir tür dinsel korkunun etkisi altında yapıldığını belirtirken, bu konuyu ele alış nedenini de açıklamaktadır.¹⁴

ABD’de onun dikkatini çeken en önemli konu eşitlik olmuştur. Ona göre Amerikan toplumunda; kamuoyunu yönlendiren, kanunların belli bir düzen içinde çıkmasını sağlayan, yönetenlere yeni formüller sunan ve özel alışkanlıklar kazandıran hep eşitlik olgusudur.¹⁵ Tocqueville, toplum açısından eşitlik ve özgürlük kavramları üzerinde duruyor. Karşılık bulmaya çalıştığı soru, bir toplumda özgürlük ve eşitlik nasıl bağdaştırılır? Bir toplumun eşitlikçi ortamında özgürlük de ortaya çıkar mı? Yani eşitlikçi bir toplum özgürlükçü bir toplum mudur? Tocqueville’e göre, özgürlük, eşitsizlik üzerine kurulamaz, eşitliğin olduğu ortamda özgürlük gelişir. Tocqueville, eşitlik ve özgürlük olgusunu anlayabilmek için ABD toplumunun siyasi kurumlarına değil, toplumsal yapısına bakmıştır. Ona göre ABD demokrasisi, eşitliği sağlama konusunda Avrupa’nın önündedir. Amerikan toplumunun her alanına yayılmış olan eşitliğin hemen görülebildiğini belirtiyor. Tarihin hiçbir döneminde böylesi bir eşitliğin olmadığını söylüyor. Tocqueville, eşitliğin, insanlığın üzerinde durması gereken en önemli kavram olduğunu vurguluyor. Hatta eşitliğin özgürlükten bile önemli olduğunu söylüyor.

Tocqueville’e göre, toplumların eşitliğe, yani demokrasiye geçişi olağan bir gelişmedir. Bu gelişmeyi de kendi ülkesi Fransa’nın tarihinden örneklerle açıklıyor. Bir an için, diyor Tocqueville, Fransa tarihinde yedi yüzyıl geriye dönelim; yönetim toprak sahibi olan bir avuç azınlığın elindeydi. Hükmetme hakkı nesilden nesile miras yoluyla geçiyordu. İnsanların birbiri üzerindeki etki aracı kuvvet, iktidarın kaynağı ise toprak mülkiyeti idi. Ancak, çok geçmeden, ruhban sınıfının siyasi gücü ortaya çıkar. Ruhban sınıfı zengin, fakir, asil, avam herkesi içine alır. Böylece, eşitlik, kilise aracılığıyla devlet yönetimine nüfus etmeye başlar. Daha önceden ebedi köleliğe mahkûm edilmiş insanlar, asillerin arasında rahip olarak yer alırlar. Zaman içinde toplumdaki ilişkiler geliştikçe, yasalar bir ihtiyaç olarak kendini hissettirir. Doğal olarak asillerin yetkileri azalır. Öte yandan, ticaretle uğraşan avamlar zenginleşir ve paranın devlet işlerindeki etkisi hissedilmeye başlar. Ticaret iktidarın yeni bir kaynağı olarak ortaya çıkar. Toplumda yavaş yavaş kültür düzeyi artar ve kültür bir başarı ölçütü, bilim bir idari araç, zekâ bir sosyal kuvvet olur. Kültürlü insanlar devlet idaresinde yer almaya başlar. Böylece, soylular, yerlerini soylu olmayan ama bilgili, kültürlü, zeki insanlara bırakmak zorunda kalır. Bütün bu olaylar, isteyerek ya da istemeyerek, eşitliğin yayılmasını sağladı. Tocqueville’e göre, tarihin sayfaları çevrildiğinde, yedi yüzyıldan beri eşitlik yönünde hizmet etmeyen hiçbir büyük olaya rastlanamaz. Eğitimin ve bilimin gelişmesinin, matbaanın icadının eşitliğin yolunu açtığını, ateşli silahların icadının asil ile köylüyü eşit kıldığını, postanın sarayların kapısına olduğu kadar fakir kulübesinin eşliğine de ışık verdiğini, eşitliğin toplum içinde yayıldığını savunur.¹⁶ Tocqueville’in tarihten örneklerle eşitliği açıklaması, bir yönüyle de onun tarihe bakışını göstermektedir. O, tarihi anlamaya çalışmaktadır. Verdiği örnekler tarihi anlamaya yöneliktir.

Tocqueville’in “...Protestanlık, bütün insanların eşit şekilde Tanrı’nın yolunu bulabileceklerini ilân ediyor”¹⁷ sözleri onun bir Hristiyan olarak eşitlik düşüncesinin tanrısal bir irade olduğunu belirtmesi açısından önemlidir. Tocqueville eşitliği bu kadar

öne çıkartırken, özgürlüğün yok olduğunu anlamı çıkmamalıdır. Ona göre eşitlik düşüncesi yayıldığında, toplumda kendiliğinden özgür kurumlar ortaya çıkacaktır. Siyasal anlamda eşitlik denildiğinde ise, Tocqueville bütün yurttaşlar arasında tam bir eşitlikten söz eder. Belli azınlıkların üstün olduğu siyasal eşitliğe karşıdır. ABD'nin siyasal eşitliği, bütün yurttaşların tam bir eşitlikte olmasıdır. Amerika bunu başarmıştır. Tocqueville'e göre demokrasi kaçınılmaz bir gelişmedir. Bunun böyle olduğunu, ülkesi Fransa'nın tarihini ele alarak açıklıyor. Ülkesinin Amerika tipi bir demokrasiye geçeceğini ve Fransa'da eşitliğin yerleşeceğini ummaktadır. Eşitliğin Fransa ve Avrupa'da yaygınlaştığını, demokrasiye karşı durmanın tanrıya karşı gelmek¹⁸ olduğunu söylüyor. Tocqueville'e göre demokrasi uzaklardan gelen bir harekettir. "Kralları mağlup eden, derebeyliği altüst eden demokrasinin, zenginler ve burjuvalar önünde gerileyeceği söylenebilir mi? Demokrasi, kendinin bu kadar kuvvetli ve hasımlarının da bu kadar zayıf olduğu şu anda mı duracak?"¹⁹

Tocqueville'e göre demokrasi gelişirken, devlet adamları milletin en zeki ve en üstün ahlaklı sınıfları, demokrasiye sahip çıkmadılar. Demokrasi bir sokak çocuğu gibi anasız ve babasız büyüdü. Demokrasinin bu büyüme sürecinde, aristokrasiye dayanan krallık dönemi bitmiştir. Böylece, aristokrasinin kendi dönemine özgü yapı ortadan kalkıyor, sınıflar karmaşılaşmaya başlıyor, insanları birbirinden ayıran etkenler ortadan kalkıyor, toprak dağıtılıyor, iktidar paylaşıyor, sosyal durum demokratlaşıyor ve demokrasi gürültüsüzce geleneğe ve kurumlara hâkim oluyor. Böylece, devlet, gücünü ilahi gücünden değil de gücünü gerekliliğinden ve öneminden dolayı toplumdan alan saygın bir kurumsal yapıya dönüşüyor. Demokrasiyle birlikte ortaya çıkan yönetim biçiminde, aristokraside olduğu gibi şaşaaya rastlanmaz, sefalet daha azdır. Topluma sağlanan mutluluk, bir azınlığa yönelik değil, halkla yayılmıştır.²⁰

Tocqueville'nin ideal olarak ortaya koyduğu Amerikan demokrasisi, devletin etkisinin en aza indiği, eşitliğin toplumun her alanına yayıldığı, ademi merkeziyetçi, sivil anlayışın ve basın özgürlüğünün hâkim olduğu, özgürlükten yana bir liberal demokrasidir. Ona göre Amerikan demokrasisini liberal kılan ABD'ye özgü üç etken vardır. Bunlar Amerikan toplumunun kendine özgü durumu, bu rastlantısal bir durumdur. İkincisi, Amerikan yasaları ve üçüncü olarak Amerika'daki alışkanlıklar ve geleneklerdir. Tocqueville'e göre Amerika'da demokrasinin ve özgürlüğün bu noktaya ulaşmasında bu üç etken içinde yasalar çok önemlidir. Alışkanlıklar ve gelenekler de bu gelişmeler için ortamı hazırlamıştır. ABD'nin geniş topraklar üzerinde kurulmuş olması, komşu ve düşman devletlerin yakınında olmaması da demokrasi ve özgürlükler için ortam hazırlama açısından önemlidir. Tocqueville, ABD anayasasının federal bir niteliğinin olmasının yararlı yönlerini vurgular. Demokrasinin Amerikan toplumunda yerleşmesinde en belirleyici öğelerden birinin de yargının kendine özgü yapısı olduğunu söyler. Tocqueville demokrasinin varlığı için iki temel tehlikeden söz eder: "Yasama gücünün seçmen kitlesinin isteklerine tam olarak bağlı kalması ve hükümetin bütün öteki güçlerinin yasama gücünde toplanması."²¹

Tocqueville, yaşadığı dönemin, yani 1800'lü yılların ortalarının, kendi ülkesi Fransa ve diğer Avrupa ülkeleri açısından sorunlarla dolu bir dönem olduğunu farkındadır.

Tocqueville, toplum düzeninin bu şekilde süremeyeceğinin, kendisini yetiştiren eski aristokratik düzenin yerine yeni dünyadan, ABD'den örnek aldığı demokrasinin geçeceğini düşünüyordu. Ayrıca, Fransa'daki siyasi duyarsızlığın sonucunda, işçi sınıfının sistemi yönlendirme açısından aktif bir konuma geleceğini de öne sürmüştür. Ayrıca, demokrasinin eşitlik ilkesinin bireyciliği, bireyin yaşadığı toplumdaki sorunlara hâkim olmayacağını anlaması, çoğunluk karşısında kendisini yalnız hissetmesidir. Çoğunluğa karşı sesini çıkaramayan bireyin düştüğü duruma Tocqueville çoğunluğun zorbalığı diyor. Çoğunluğun, çoğunluk olma özelliğini bir baskı aracı şekline dönüştürmesinin despotluk, zorbalık olduğunu söylüyor. Bu da tek ve merkezi iktidar olarak ortaya çıkar. Bu tür bir çoğunluk zorbalığı, Tocqueville göre tarihte görülmemiş bir baskı şeklidir. Tocqueville, çoğunluğun oluşturduğu baskının, demokrasinin yegane tehlikesi olduğunu vurgular. Demokrasinin baskı ve zorbalığı, yani çoğunluğun tek ve merkezi iktidarına dönüşmesi için Tocqueville, siyasal özgürlükler üzerinde durur. Baskı ve zorbalık özgürlükle önlenebilir. Bunun için de toplumda bazı özgür kurumların ortaya çıkması gereklidir.

Tocqueville'e göre özgürlük için ademi merkeziyetçi yapı çok önemlidir. Yönetimin tek elde toplanmayarak, idari özellikleri olan yerel yönetimlere paylaştırılmasının ülkenin siyasi özgürlüğü açısından önemli olduğunu söylüyor. Ayrıca derneklerin ve birliklerin toplumun her alanında kurulması çok önemlidir. Bütün bu kurumların ortaya çıkış şekli olarak basın özgürlüğünün önemini vurgular. Böylece, devletin otoritesine gerek kalmadıkça başvurmak gerekmez²² diyerek, sivil toplum kurumları anlayışının, kişinin özgürlüğü açısından temel ilkelerini belirtmiştir. Tocqueville, devletin bir otorite olarak toplum üzerindeki etkileyici gücünü çok önceden görmüştür.

Birleşik Amerika'daki şekliyle demokratik hükümete büyük itirazım Avrupa'da birçoklarının iddia ettikleri gibi, zaafından değil; bilâkis karşı konulmaz gücünden doğuyor. Amerika'da beni en çok düşündüren şey, oradaki hudutsuz hürriyet değil, istibdada karşı garantilerin kifayetsizliğinden doğuyor.”²³

Tocqueville, XIX. yüzyılın ikinci yarısının düşünürleri arasında belki de en öngörülü olanıdır. O, küçük burjuva yaşam biçiminin genelleşmesini anlatır.

Kapitalizmin gelişmesinden devrimci karışıklıkların patlak vermesini beklemek yerine, daha gönengli toplumlarda sahip olma eğiliminin ve yetersizliğin egemenliğinin yayıldığını görüyordu. Toplumsal felaketler onun gözünde daha çok geleneksel toplumdaki çağdaş topluma geçiş evresine aitti.²⁴

Tocqueville'e yöneltilen itirazların başında onun altyapıyı bilmezlikten gelmesi, tarihsel bakışının genişliği ve belgelerinin zayıflığıdır. Onun yeniliği teknik, ekonomik bir olgu ya da üretim güçlerinin gelişmesiyle değil, toplumsal bir olguyla, koşulların eşitliğiyle tanımlanması nedeniyle; “Üretim güçlerinin gelişmesinin yeni niteliğini insanlığın gelişmesine göre ayırt edemediği öne sürülebilir.”²⁵ Ancak toplumsal verilerden hareket ederek ekonominin çıkartılması da yanlış değildir.

Auguste Comte ve Alexis de Tocqueville daha sonra üzerinde duracağımız Karl Marx gibi *Yüzyılın Dönüm Noktası Kuşağı*²⁶ içinde yer alır. Auguste Comte'a göre çağdaş toplum sanayi toplumudur; Karl Marx'a göre kapitalist, Tocqueville'e göre ise çağdaş toplum demokratik özellikleriyle tanımlanır. Yani eşitlikçi, demokratik toplum.²⁷ Bir siyaset bilimci olarak tarihte yerini alan Tocqueville, döneminin düşünürleri gibi eşitlik, özgürlük, demokrasi konuları üzerine eğilmiştir. Amerikan toplumundaki serbest girişimciliği fark eden Tocqueville, aynı zaman da Amerikan demokrasisinden hareket ederek, demokrasiyle tanınan hakların soyut bir eşitlik olmadığını görmüştür. İnsanların şartlarının eşit olmasının önlenemeyeceğini söylerken, sonuç olarak da eşitlik olgusunun insanları köleliğe mi yoksa özgürlüğe mi, bilgiye mi yoksa barbarlığa mı, refaha mı yoksa sefaletle mi götüreceğinin ise kişinin kendisine bağlı olduğunu belirtir.²⁸

John Stuart Mill: Bireysel Liberalizm

İskoç asıllı İngiliz siyasal kuramcısı ve iktisatçı *John Stuart Mill* (1806-1873), düşünür olan babası *James Mill* (1773-1836) tarafından çok küçük yaşlarından itibaren sistemli bir şekilde yetiştirilmiştir. Okula gönderilmeden babası tarafından eğitilen Mill, sekiz yaşında Yunan Klasiklerini, on üç yaşında *Adam Smith* (1723-1790) ve *David Ricardo* (1772-1823) gibi klasikleri okudu. Aile dostları filozof *Jeremy Bentham*'dan (1744-1832) çok etkilenmiştir. Harika çocuk olarak yetiştirilen Mill felsefe, mantık, siyaset, iktisat, estetik ve siyaset kuramı alanlarında çok sayıda eser vermiştir. Mill, felsefede deneyci, yani ampirist, iktisat alanında ise liberaldir.

Mill, *Bir Mantık Sistemi* (1843; *A System of Logic*) adlı eserinde, tümdengelimci ve tümevarımcı yaklaşımların birbirini tamamladığını savunmaktadır. Siyasetin tümevarım ve tümdengelimle açıklanabileceğini söyler. Siyaset tümevarımla ilgili kuralları gerektirir; ancak siyasi olayları açıklamak için tümdengelimcilik gerekir. Deney, bilginin yegane kaynağıdır. Böylece, *John Locke*'dan (1632-1704) beri gelişen deneyci felsefenin temel ilkelerini, *Bir Mantık Sistemi* adlı eserinde ortaya koymuştur. Mill'in bilgi öğretisinin bir belirleyici özelliği de psikolojiye verdiği önemdir. Psikolojiyi toplumsal davranışın temel bilimi olarak görür.

Mill'in düşüncelerinin gelişmesinde *Faydacı Akım* (utilitarizm) etkili olmuştur. Bu akımın kurucusu olan Bentham'a göre; iyi, doğru, kötü, gerekli, yanlış gibi kavramlar faydalı olmaları konusunda yorumlanırken anlam kazanır. İnsan davranışlarını da faydalı olmasına göre değerlendirmek gerekir. İnsan davranışları haz ve acı duygularını içerir. İnsan haz almak için acıdan kaçır. İnsan davranışlarını haz ile acı arasında ölçümlemek mümkündür. Burada kullanılacak ölçüt, Bentham'a göre faydadır. İnsanın haz aldığı bir duygu için, ahlaki doğruluk, gereklilik ölçüt olamaz; ölçüt faydalı olmaktır. Bentham'ın görüşlerinin özeti şudur: En çok sayıda kişiye, en yüksek düzeyde mutluluk verebilmektir. Faydacılar, haz ve acı duygusu arasındaki ölçütlerden hareket ederek, insanı belli kalıba sokarak değerlendiriyorlardı. İnsanı toplumsal yaşam içinde haz almayı amaçlayan bir varlık olarak görüyorlardı. Konuya toplumsal açıdan bakıl-

diğında ise, toplumsal kurumlar insanların tek tek haz almasını sağlamalıdır. Böylece, bütün insanların haz almasını sağlayan toplumsal bir hizmet ortaya çıkacaktır. Mill'e göre insan doğasının yapısı bu kadar dar değildir. Mill, babası tarafından sonuçta kendisine faydalı olacak bir eğitimle yetiştirilmesine rağmen, sinir krizleri ve depresyon dönemleri yaşamıştır. Mill'e göre bir şeyden haz almak ya da acı duymak aynı psikolojik olayın farklı şeklidir.

Mill'in faydacı akıma getirdiği önemli katkı, mutluluk olgusunun niteliğini irdelemesidir. Bu da insanın iç yaşamı, yani psikoloji bilimiyle ilgili bir konudur. Her insanın mutluluğu birbirinden ayrıdır. Çünkü her insanın kendisine özgü bir yapısı vardır. Mill, Faydacıların görüşlerine bu eklemeleri yaparken öte yandan kendi öğretisinin insan doğasıyla ilgili bölümünü ortaya koymuştur. Mill'in bu öğretiye yaptığı eklemeler, toplumun yeniden yapılandırmasına yönelik görüşleri, onun liberalizme getirdiği değişikliklerin de kaynağıdır. Mill'in siyasi düşünce alanındaki en önemli çalışması *Özgürlük Üzerine* (1859; *On Liberty*) adlı eseridir. Bu çalışması bireyin özgürlüğü, devletin toplum üzerindeki denetimi, bireysel liberalizm konuları üzerine yazılmış bir başyapıttır. Mill, kendisinden önceki liberallerin özgürlüğü daha güçlü hükmedebilmek için istediklerini söyler. Ona göre bireyin özgür olarak gelişmesi refahın temel koşuludur. Mill, bir toplumun hükümet şekli ne olursa olsun, bütün özgürlüklere saygı göstermesi gerektiğini söyler.

...Özgürlüklerin kayıtsız ve koşulsuz var olmadığı hiçbir toplum tam özgür değildir. Özgürlük, denemeye değer biricik özgürlük, başkalarını mutluluklarından yoksun bırakmaya ya da onların mutluluğa ulaşma çabalarına engel olmaya kalkışmadığımız sürece, kendi iyiliğimizi kendi bildiğimiz yolda aramak özgürlüğüdür.²⁹

Mill'e göre toplumdaki her birey, gerek beden gerekse zihinsel ve ruhsal açıdan kendi sağlığının bekçisidir. Toplum içindeki bireyler, kendi beğendikleri şekilde yaşamalı ve başkalarını da hoşgörüyü karşılamalıdır. Özgürlük; uygarlık, öğretim, eğitim, kültür kavramlarıyla ifade edilen şeylerin bir ögesi olmayıp, aslında bütün bunların ayrılmaz parçası olduğu fark edildiğinde Mill'e göre özgürlüğün tehlikeye girmesi söz konusu değildir.³⁰ Mill, *Özgürlük Üzerine* çalışmasında bireyin özgürlüğünü açıklarken, çoğunluk tek bir bireyin dahi düşüncesine saygı göstermek zorundadır diyor. Halkın, ister bizzat, ister hükümet eliyle zor kullanmaya hakkı yoktur. En iyi hükümetin de en kötü hükümetin de bu hakkı yoktur. "Eğer bir teki dışında bütün insanlar aynı düşüncede olsalar ve yalnız bir kişi karşıt düşüncede olsa, nasıl bu kişinin, elinde güç olduğu takdirde, insanları susturmaya hakkı yoksa, insanların da bu tek kişiyi susturmaya daha fazla hakları yoktur."³¹ Mill, bir düşüncenin susturulmasındaki asıl kötülüğün yaşayan insanlara yönelik değil, gelecek kuşaklara karşı yapılmış bir haydutluk olduğunu söyler.

Mill, devlet olmadan ve devletin büyük müdahalesi olmadan özgürlüğün olanaksız olduğunun farkındadır. Ona göre bir devletin değeri, en sonunda bireylerin değerine aittir. Mill, devletin özgürlüklerle olan ilişkileri açısından bazı temel noktaların altını çizer. Ona göre insan hayatının ilk temel aşaması vardır. Bireyin kişi olarak kendisiyle ilgili

bölümü, diğeri ise kişinin devletle ilgili olan bölümüdür. Devlet birinci bölüme karıştırdığında özgürlüğe saldırmış demektir. Mill'in işaret ettiği bir diğer nokta da insan hayatının en değerli ögesi olan kişinin kendi isteğiyle davranabilmesidir. Zan altına alınan her şey bu alanın daralmasına neden olur ve bu da özgürlüğe saldırı demektir. Mill'e göre insanlar özgürlük anlayışı yönüyle genel olarak yakınlarında olanları, uzaktakilere göre tercih ederler, ancak bunun tersinin gerçekleşmesi durumunda, yani insanların öncelikle yakınlarındakileri değil, uzakta olanları tercih etmeleri durumunda; "...O andan sonra Komünistlik yalnız uygulanabilir olmayıp savunulabilecek tek toplum biçimi olur ve o zaman geldiğinde de, mutlaka uygulanacaktır."³² Kuşkusuz, Mill'in sözünü ettiği komünizm, Marx öncesi sosyalizmdir. Marx'ın ütöik sosyalistler diye tanımladığı akımlara karşı Mill yakınlık duymuştur.³³

Mill'e göre, hükümet şekli ne olursa olsun, özgürlüğe saygı göstermeyen bir toplum özgür değildir. İnsanların birbirlerinin diledikleri şekilde yaşama hakkını kabul etmeleri gerekir. Ona göre insanların toplum içindeki özgürlüğünün engelleyicisi hükümet değil; yeniliğe, yeni düşüncelere, yani geleneksel şeyler dışındakilere karşı çıkan çoğunluktur. Bu tür çoğunluklar, azınlıktaki düşünceleri baskı altında tutma eğilimindedirler. Bu anlamda Mill, çoğunluğun azınlığı ezmesine karşı devlet müdahalesinden yanadır. Onun öne çıkardığı konu bireyin özgürlüğüdür. Çoğunluğun azınlığı baskı altına almasına karşı çareler aramaktadır. Mill'e göre bir hükümet bireyin gelişmesini engelleyen ne kadar çaba gösterirse azdır. Kötülükler, hükümetin bireylerin ve bireysel kurumların çalışmalarını destekleyeceği yerde, onları sınırlandırmaya gitmesi ve onların yerine çalışmasıyla başlar. Mill'in *Özgürlük Üstüne* adlı eserinin son cümleleri şöyledir:

Bir devletin değeri, uzun vadede, onu oluşturan bireylerin değerinden ibarettir; onların düşünsel olarak gelişip yükselmelerindeki yararları, biraz daha yönetsel beceriye ya da işin ayrıntısı üzerine pratiğin verdiği sözüm ona biraz daha ustalığa feda ederek arka plana atan bir devlet –isterse yararlı amaçlar için olsun, adamlarını kendi elinde itaat eden birer alet olsunlar diye cüceleştiren bir devlet– işin sonunda, küçük adamlarla gerçekten büyük hiçbir şeyin başaramayacağını anlayacak; uğruna her şeyi feda ettiği makine mükemmelliğinin kendisine sonunda hiçbir şey sağlamadığını ve bunun da, makine daha yağ gibi işlesin diye uzaklaştırmaya bakmış olduğu yaşamsal gücün yokluğundan ileri geldiğini fark edecektir.³⁴

Mill'e göre, liberal bir yönetimin arkasında liberal bir toplum olmalıdır. Onun savunduğu gerçek demokrasi, sadece çoğunluğun değil, bütün toplumun temsil edildiği demokrasidir. *Temsili Hükümet Üzerine Düşünceler* (1861; Considerations on Representative Government) adlı eserinde demokrasiyi savunurken önerdiği millî listeli temsil, nispi temsil sistemidir. Ortalama eğitilmiş insanların oy hakkına sahip olmasını sağlayacak reformlarla, Mill'e göre siyasal özgürlükle ilgili ciddi sorunlar çözülecektir. Toplumsal yaşamın bütün gereklerini karşılayacak olan hükümet biçiminin, bütün halkın "...her alandaki katılma, toplumun genel gelişme düzeyinin elverdiği ölçüde geniş olmalıdır."³⁵ Mill'in vurguladığı ana düşünce toplumun liberal olmasıdır. Kendinden önceki libe-

raller gibi hükümetin liberal olması üzerinde durmamıştır. Bu konuda Mill'in diğer liberallerden ayırıcı özelliği ortaya çıkmaktadır.

Mill'in toplum felsefesi ve iktisadi düşüncesinin temel noktası, kapitalist sistemin emeğin ürününü eşit olmayan bir şekilde dağıtmasıdır. Mill ahlaki olarak bu konuya karşıdır. *George Sabine*, Mill'in liberalizminin adil ve aynı zamanda onu sevimli gösteren bir yargılamasını yapmanın güç olduğunu söylerken, Mill'in görüşlerini eski şişelere yeni şarap koymak şeklinde değerlendirmenin de kolay yol olduğunu belirtiyor. Sabine'e göre Mill'in düzenli felsefesindeki uyumu, bazen de tutarsızlıkları bir yana, liberal felsefeye yaptığı katkı dört başlık altında özetlenebilir. Birincisi, ahlak düşüncesiyle ilgili anlayışıdır. Gerçekten insana saygı, insanlara ahlaki sorumluluğun gerektirdiği ve onsuz olamayacak biçimde davranma inancıydı. Mill, kişiliğin değerini metafizik bir dogma olarak değil, özgür bir toplumun gerçek koşullarından sağlanması gereken bir şey olarak düşünmektedir. Bu da onun faydacı yönüdür. İkincisi, bireyin özgürlüğü ve buna bağlı olarak toplum sistemiyle ilgili düşünceleridir. Mill'in savunduğu liberalizmin siyasal ve toplumsal özgürlüğü, ileri dönemlerdeki amaçlara hizmet ettiği için değil, özgürlük sorumlu bir insana özgü olduğu için kendi başına iyi bir şeydir. İnsanın kendi hayatını yaşaması, özelliklerini ve yeteneklerini geliştirmesi mutluluğun bir aracı değil, onun çok önemli bir parçasıdır. Bu nedenle, iyi bir toplum hem özgürlüğe izin veren, hem de özgür ve doyurucu hayat şartlarına olanak sağlayan bir toplum olmalıdır. Üçüncü olarak, özgürlüğün sadece bireysel değil, toplumsal bir konu olduğu görüşü gelir. Farklı bir görüşü ifade eden kişinin susturulması kişinin özgürlüğünü engellemek değil, toplumu bu düşünceden mahrum bırakmaktır. Bireyin hakkı ve toplumun yararı, birbiriyle yakından ilişkilidir. Düşüncelerin özgür bir şekilde tartışıldığı, düşüncelerin yaşandığı ve öldüğü toplum, yalnız ilerici değil, özgür düşünceli insanları yetiştirebilecek tek toplum türüdür. Dördüncü olarak, özgür bir toplumda liberal bir devletin görevinin olumsuz değil, olumlu olduğu düşüncesi gelir. Liberal devlet kanun yapmayarak ya da kanunların engelleyiciliğini kaldırarak insanları özgür kılmaz. Yasamayla ilgili olanakların yaratılması, artırılması ve eşit dağıtılmasında bir araç olabilir ve liberalizm onun kullanılmasına keyfi sınır koymaz.³⁶

Karl Marx: Marksist Öğreti

Karl Marx (1818-1883) yakın dostu ve fikirdaşı olan *Friedrich Engels* (1820-1895) birlikte Marksizmin kurucuları olarak anılırlar. *Marksizm* sözcüğü bu iki düşünürün geliştirdiği *bilimsel sosyalizmi* anlatmak için kullanılır. Marksizm öğretisine adını veren Karl Marx, dostu Friedrich Engels'den daha çok öne çıkmıştır. Öğretinin yapısal öğelerini oluşturan ve geliştiren de aslında Marx'dır. Marx'la yaklaşık kırk yıl birlikte çalışan Engels şöyle demektedir: "Marx bir dehaydı. Bizler, olsa olsa kabiliyetleriz. Onsuz kuram bu hale gelemezdi. Demek ki, haklı olarak onun adını taşıyor."³⁷ Marx'ın yaşadığı dönem, gelişen sanayinin, Avrupa'yı ve Kuzey Amerika'yı toplumsal olarak değiştirdiği ve başka bir deyişle yeniden şekillendirdiği bir dönemdir. Bu dönem, XIX. yüzyılın ortaları, teknolojik gelişmelerin ve toplumsal değişimin yoğun olarak yaşandığı acılı

bir dönemdir. Marx ve Engels, bu dönemi *Komünist Manifesto* (1848; Manifest der Kommunistischen Partei) kitabında şöyle açıklar:

Doğa güçlerinin ehlileştirilmesi, makineler, kimyanın sanayiye ve tarıma, buhar enerjisinin gemiciliğe uygulanması, demiryolları, elektrikli telgraf, kıtalar çapında toprakların tarıma açılması, ırmakların ulaştırma ve sulama için düzenlenmesi, topraktan fışkırır gibi bir nüfus yoğunlaşması, toplumsal emeğin bağrında böylesine üretici güçlerin çıkabileceği daha önceki hangi tarihi dönemde düşünülebilmiştir?³⁸

Marx'ın yaşadığı dönemi etkileyen üç önemli olay ve bu olayların ortaya çıkardığı düşünceler, onun geliştirdiği öğretiyi de etkilemiştir. Devrim, niteliğindeki bu olaylar şunlardır: Birincisi Almanya'daki düşünce devrimidir. Diyalektik açıdan Georg Wilhelm F. Hegel (1770-1831) ve maddecilik açısından Ludwig Feuerbach (1804-1872). İkincisi, İngiltere'deki Sanayi Devrimi'dir. Klasik İngiliz iktisadi öğretisini oluşturan Adam Smith (1723-1790) ve David Ricardo (1772-1823). Üçüncüsü ise Fransa'daki siyasal devrimdir. Ütopacı Sosyalistler olarak bilinen Saint-Simon (1760-1825) ve Charles Fourier (1772-1837).

Marx öğretisini, Alman düşünürü Hegel'in geliştirdiği *diyalektik* üzerine kurmuştur. Yunanca *tartışma* anlamına gelen *dialektikos* sözcüğünden gelen *diyalektik*, kavramlar arasındaki karşıtlık ilişkisinden yola çıkarak, gerçeğe ulaşmayı ilke edinen akıl yürütme ve araştırma yoludur. Hegel, bütün doğa, tarih ve düşünce dünyasının sürekli hareket ve değişme, dönüşüm, evrim içinde bulunduğunu diyalektik yöntemi kullanarak açıklamıştır. Hegel diyalektik yöntemle açıkladığı öğretisini idealist bir düşünür olarak, somut bir gerçeğe değil, ilahi bir tanrısal güce, *idea*'ya bağlamıştır. Marx ve Engels'e göre diyalektik, metafiziğin tam karşıtıdır. Marx, *Kapital* (1867; Das Kapital) adlı eserinin önsözünde şöyle der:

Benim diyalektik metodum, temelinde, Hegel'inkinden yalnız farklı değil, fakat onun düpedüz tam karşıtıdır. Hegel için insan beyninin yaşama süreci, yani düşünme süreci, –Hegel bunu “İdee” adı altında, hatta kendi başına bağımsız bir özneye (Subjekt) dönüştürür– gerçek olanın, gerçek dünyanın yaratıcısı, mimarıdır (*Demiurg*); gerçek olan, gerçek dünya, “İdee”nin sadece dışsal görünüş şeklidir. Benim için, bunun tam zıddına “İdeel” olan, gerçek olanın, maddi dünyanın, insan kafasındaki yansımasından ve düşünce şekline girmesinden, gerçek dünyanın düşüncemizde yansımış şeklinden başka bir şey değildir.³⁹

Marx'a göre diyalektik Hegel'in elinde *mistisizm*'e bürünmüştür; ancak yine diyalektiğin ilk önce kapsamlı ve bilinçli bir şekilde Hegel tarafından ortaya konulduğuna Marx işaret eder. Marx'a göre “Hegel'de diyalektik baş aşağı durur. Mistik kabuk içindeki rasyonel özü bulmak için, onun tersine çevrilmesi, ayakları üstünde durdurulması, gerekir.”⁴⁰ Marksizm, Hegel'in diyalektik yöntemini, yaşamın somut olaylarına uygulamıştır. Böylece, insanlığın tarih içindeki gelişimini anlamak ve açıklamak için diyalektiği kullanmıştır. Marx, diyalektiği Hegel gibi *ideaya*, yani ruha değil *maddeye* uygulamıştır.

Diyaletik yöntemi, maddeci felsefe, yani materyalizm ile birleştiren Marx, Marksizm öğretisinin en alttaki temelini oluşturan *diyalektik materyalizmi* bir felsefe ve yöntem olarak koyar. Marksizm, diyalektik materyalizmi hem doğa hem de toplumsal olayların açıklanmasında kullanır. Toplumsal olaylara bakıldığında, idealist düşüncenin tersine, olaylar birbirini izleyen bir süreç olarak görülür. Her şey kesintisiz bir süreç içinde ortaya çıkar. Bu şekilde, diyalektik maddeci yöntemi toplumların oluşumunu anlamak için kullanmak, tarihin materyalist açıdan yorumudur. Bu da *tarihi maddecilik* diye adlandırılır. Marksizm, insanın doğa ile mücadelesine de önem verir ve farklı bir değerlendirme yapar. Marx, *1844 Felsefe Yazıları –1844 El Yazmaları–* (1844: Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844) adlı eserinde, “İnsan yalnızca doğal bir varlıktır,” der. İnsani bir doğal varlıktır. Marx’a göre insan, varoluşunu da kanıtlamak ve dışı vurmak zorundadır. İnsan, insana özgü varlığın, doğa ile olan ilişkisini de öne çıkarmıştır. İnsanın doğa ile ilişkisinde öne çıkan konu, insanın hayatta kalmak ve yaşamak için doğayı kullanmasıdır. Bu da insanı, doğa içindeki diğer varlıklardan farklı bir konuma getirir.⁴¹

İnsanın doğa içindeki farklı konumu ise, onun çalışan bir varlık olmasından kaynaklanır. Marx’a göre insanın insan olduğunu belirleyen en önemli öge emektir. İnsanın doğa ile olan ilişkisinde de emek temel etkidir. Marx’a göre *emek*, “...Her şeyden önce, insanla doğa arasında bir süreçtir; öyle bir süreçtir ki, burada, insan doğa ile kendisi arasındaki madde alışverişini kendi çabasıyla başlatır, yürütür, düzenler ve denetler.”⁴² Bu süreç içinde insanoğlu doğal güçlerini, yani kafasını, kollarını, bacaklarını kullanır. Çalışan insan, işiyle, emeğiyle maddeyi değiştirir. Bu nedenle Marksist öğretide işe, emeğe çok önem verir. İhtiyaçlarını sağlamak için çalışan insan, Marksizme göre *üretim* yapar. İnsan üretim yapabilmek için ise toprak, araç, makine gibi *üretim araçlarını* kullanmak zorundadır. İnsan üretim araçlarını kullanarak üretim yaparken tek başına değildir. En küçük bir işletmede çalışan insan bile üretim yaparken, kendi dışındaki insanlarla, en azından, üretim araçları nedeniyle ilişki kurmak durumunda kalır. Böylece, üretim ve üretim araçları sürecinde *üretim ilişkileri* ortaya çıkar. Marksizme göre toplumu belirleyen de üretim ilişkileridir. Toplum, üretim ilişkilerinin çevresinde oluşur. Bir toplumu anlayabilmek için de üretim ilişkilerine bakmak gerekir. Üretim için gerekli olan, üretim araçları ve üretim ilişkilerinin oluşturduğu bütüne ise Marksist öğretide *üretici güçler* denir. Üretim ilişkileri ve üretici güçleri kapsayan toplumsal yapıya da *üretim biçimi* denir.

Marksist öğretiyeye göre, üretim, üretim araçları, üretim ilişkileri, üretici güçler toplumsal yaşam içinde diyalektik bir süreç olarak birbiriyle karşılıklı ilişki halindedir. Bunun sonucunda da toplumun üretim biçimi oluşur. Marksizme göre, üretim biçimi toplumun *temel yapı*’sını (*temel yapı* ya da *maddi temel* kavramı Türkçe’ye *altyapı* diye çevriliyor) oluşturur. Temel yapının dışında toplumların öne çıkan, ilk bakışta görülen, hukuk ve eğitim sistemleri, sanat ve politik kurumları ise *üstyapı*’dır. Tarihin materyalist ya da ekonomik yorumlaması olan bu *temel yapı-üstyapı ilişkisi* Marksist öğretide diyalektik materyalizme temellenir. Tarihsel olarak bakıldığında, üretim araçları geliştikçe, üretim ilişkileri ve üretim biçimi değişir. Marksizme göre tarih incelendiğinde, üretim biçimine dayalı olarak farklı toplum biçimleri görülür. Bunlar ilkel, kölecî, feodal ve kapitalist toplumdur. İlkel toplumda, insanlar *teston* yapılmış basit araçlarla çalışıyordu. Üretim

ilişkileri, ilkel üretici güçlerle uyum içindeydi. Üretim araçları herkesindi. Herkes ihtiyacı kadar ürettiği için doğal olarak siyasi bir yapı ve toplumsal sınıflar yoktu. Daha sonra üretim araçlarının gelişmesi sonucunda taş aletlerin yerini madenden yapılanlar almış, tarım ve el sanatları gelişmiş, iş verimliliği artmış ve özel mülkiyet doğmuştur. İnsanların daha fazla çalışmasını sağlayan kölecî düzen ortaya çıkmıştır. Bu da feodal toplumdur. Toprağa bağlı serfler yanında bir de bunları çalıştıran sınıf oluşmuştur.

Feodal toplumla birlikte, bu toplumun temel yapı öğeleri gelişmiştir. Ufak tezgâhların yerine makineler geçmiş, ticaret gelişerek deniz aşırı ülkelere ulaşmış, yeni olanaklar ve hammadde kaynakları sağlanmıştır. Bunun sonucu olarak Marksizme göre feodal sistem içindeki üretim biçimi, kapitalizmin doğmasını sağlamıştır. Kapitalizm de feodal sistemi yıkmıştır. Kapitalizmin dayandığı sınıf Marksizme göre burjuvazidir. Üretim araçları olarak ise, buhar ve elektrikli makineler dönemi başlamıştır. Marksizme göre üretim biçiminin, yani temel yapının değişmesi sonucunda ortaya çıkan değişme üstyapıyı da değiştirir. Temel yapının değişmesi sonucunda, üretim araçlarını ellerinde tutanlar, yani egemen sınıflar, bu değişime karşı dururlar. Kurulu düzenin değişmesini istemezler. Ancak insanoğlunun ilkel toplumdan başlayarak kapitalist topluma ulaşması, kurulu düzenin değişmez olmadığını gösterir. Marksizme göre ilkel toplumdan kapitalist topluma geçiş, her aşamada ortaya çıkan çatışmalar sonucudur.

Marksist öğretilde, diyalektik materyalizm ve temel yapı-üstyapı ilişkisinden sonra ekonomiyle ilgili *artık değer* kuramı ve buna bağlı olarak Marx'ın toplumsal *sınıf savaşı* görüşü gelir; en sonunda ise bütün bu kuramsal açıklamalarını, Marx, *sosyalist devrimle* temellendirir.⁴³ Kapitalist toplumda, işçilerin yapacağı yegane şey, emeklerini satarak yaşamlarını sürdürmektir. Marx'a göre kapitalist toplumun, ilkel ve feodal toplum düzenlerinden temel farkı insan emeğinin bir mal gibi alınıp satılan bir şekle gelmesidir. Marksizme göre, işçiler kendi emek gücünün değerini ürettikten sonra fazladan değer üretirler. Yani bir günde sekiz saat çalışan bir işçi, altı saatte aldığı yevmiyenin karşılığı bir üretim yapıyorsa, kalan iki saatte ise kendisine ücreti ödenmeyen bir üretim yapar. Bu üretimin değeri kendisine ödenmez. İşte buna *artık değer* denir. Kapitalist sistem hiçbir bedel ödemediği için artık değere sahip olur. Bu nedenle kapitalizm yalnız mal üretimi yapmaz, aynı zamanda artık değer üretir. Marx kapitalist düzenin, klasik iktisat görüşü doğrultusunda nasıl bir çelişki içinde olduğunu, diyalektik yöntemi kullanarak artık değer kuramıyla açıklar.

Marksizmin üzerinde yoğunlaştığı toplum sistemi, kapitalist toplumdur. Kapitalist toplum, Sanayi Devrimi'nin doğurduğu işçi sınıfını ortaya çıkarmıştır. Emeklerini satmaktan başka hiçbir şeyleri olmayan işçi sınıfını Marx ve Engels *proletarya* diye nitelemekte (proletarya, Latince *proletarius* sözcüğünden gelir. Romalılar, sadece dünyaya getirdikleri çocukları *proles* açısından devlete faydası olan yoksul alt sınıfı *proleterian* diye nitelemekte). Kapitalist toplumda proletaryanın karşısında burjuvazi vardır. Marksizme göre proletarya ile burjuvazi kapitalist üretim ilişkileri içinde hem birbirlerini ortaya çıkartan hem de birbiriyle çatışan sınıflardır. Marksist öğretilere göre toplumların gelişmelerini sağlayan itici güç, sınıf çatışmasıdır. Kapitalist toplumdaki sınıf çatışması üretim araçlarına sahip ve egemen durumda olan burjuvazi ile artık değer yoluyla burjuvazinin egemenliği altında olan işçi sınıfı, yani proletarya arasındadır. Marx ve Engels, *Komünist*

Manifesto'da burjuvazinin iktidarı ele geçirdiği her yerde insanın doğal ve duygusal bütün bağlarını yok ederek; "...insanla insan arasında soğuk çıkar ilişkisinden, (Peşin ödeme) nin katı kurallarından başka bir ilişki bırakmadı."⁴⁴ derken, bu sınıfın özgür ticaret adı altında zorba bir sömürücü olduğunu belirtiyorlar. Marx, olgunluk eseri olan *Kapital*'de, modern fenalık ve kötülüklerin sadece çağımıza ait toplumsal ve siyasi içeriklerin sonucu değil, eski, çağı geçmiş üretim biçimlerinin hâlâ devam etmelerinin sonucu olduğunu söylüyor. Yani "...dünün mirası bir sürü kötülük altında eziliyoruz. Yalnız yaşayanlar değil, ölümler de canımıza okuyor."⁴⁵

Sanayi Devrimi sonrasında elde ettiği siyasi haklarla da gelişen orta sınıf, Marx'a göre kapitalist sistemi değiştirmeye yönelik bir çaba içinde olamaz; kapitalist sistemin oluşturduğu toplumsal eşitsizliği değiştirecek olan yine bu sistemin en altında yer alan ve yarattığı artuk değeriyle sistemi besleyen işçi sınıfıdır. Marksist öğretiyeye göre günümüze değin bütün toplumların tarihi, sınıf mücadelesinin tarihi olmuştur. Marx ve Engels, *Komünist Manifesto*'da şöyle der: "Özgür insan ve köle, patrisyen ve pleb, senyör ve serf, lonca ustası ve çırak, kısacası ezenler ve ezilenler, bazen açık, bazen gizli olarak sürekli savaşmışlar, bu savaş bazen tüm toplumun devrimci değişimiyle, bazen de mücadele eden iki sınıfın yıkımıyla sonuçlanmıştır."⁴⁶ Marksizme göre burjuvazi ve proletarya arasında ortaya çıkan *sınıf çatışması*, toplumların değişimi açısından tarihin son sınıf çatışmasıdır. Bu sınıflar arasındaki çatışma, sayısal olarak çok daha fazla olan proletaryanın, burjuvaziye karşı ayaklanarak *devrim* yapmasıyla son bulacaktır. Marx ve Engels'e göre, "Genel olarak *devrim* –var olan egemen erkin *devrilmesi* ve var olan toplumsal ilişkilerin *çözülmesi*– *siyasal bir eylemdir*. *Devrim* olmadan *sosyalizm* gelişemez."⁴⁷ Devrim, devirme ve çözölmeyi gerektirdiği gibi, siyasal bir eylemi de gerektirir.

Marx'a göre, yaşadığı toplum, "...Ortaçağ unsurlarından az çok arınmış, her memlekete özgü tarihi evrim tarafından değişikliğe uğratılmış, az çok gelişmiş bütün uygar ülkelerde mevcut olan kapitalist toplumdur."⁴⁸ Marksist öğreti, kapitalist toplumda burjuvazi karşısındaki devrimci niteliğe sahip yegane sınıfın proletarya olduğunu söyler. *Komünist Manifesto*'da, Marx ve Engels, "Proleterlerin zincirlerinden başka kaybedecek bir şeyleri yoktur. Ama böylece elde edecekleri koskoca bir dünya vardır. Bütün ülkelerin işçileri, birleşiniz!"⁴⁹ diyerek, işçi sınıfını öğretinin nihai amacı olan devrimi yapmakla görevlendirirler. Devrim, proletaryanın üretim araçlarını ele geçirmesine kadar sürecektir. Marksizme göre proletarya üretim araçlarını ele geçirdikten sonra toplumun sınıflara bölünmesi son bulacaktır. Bu dönem, üretim araçlarının herkesin olduğu ve herkesin ihtiyacına göre kullandığı *komünist toplum* düzenidir.

Komünist toplum düzeni, Marksist öğretinin insanlık için sunduğu ütopyadır. Marx, gençlik dönemi eseri *1844 Felsefe Yazıları*'nda komünizmi, özel mülkiyetin aşılması ve insanın insani özüne dönmesi hali; insanla doğa ve insanla insan arasındaki çatışmanın gerçek çözümü olarak belirler.⁵⁰ Marx, olgunluk dönemi eseri *Gotha Programının Eleştirisi*'nde (yazımı 1875, basımı 1891), komünist toplumun kendi temelleri üzerinde gelişmediğini söyler, "...tersine, kapitalist toplumdan *çıkıp geldiği* şekliyle bir komünist toplumdur; bu bakımdan, bütün bakımlardan, iktisadi olsun, manevi ya da entelektüel olsun, karnından çıktığı eski toplumun damgasını hâlâ taşıyan bir toplumdur."⁵¹ Marx'a

göre, komünist toplumun daha yüksek bir aşamasında bütün çelişkiler sona erdiğinde, emek geçim aracı olmaktan çıkarak hayatı bir ihtiyaç haline geldiğinde, üretim arttığında burjuva hukukunun dar sınırları aşılmış olacak ve toplumun bayrağına şu yazılabilecektir: "Herkesten yeteneğine göre, herkese ihtiyacı kadar!"⁵²

Marx'ın söylediklerinin ne kadarı doğrudur? Ya da zaman Marx'ın düşüncelerinin ne kadarını doğrulamıştır? Hiçbir ülkede Marx'ın öngörüsüne uygun proletarya ihtilali olmamıştır. Kapitalist toplum Marx'ın tahminlerinin çok ötesinde yol almıştır. İşçi sınıfının sefalet ve yoksulluğu sınıf çatışmasını doğuracak şekilde gelişmemiştir. Sınıf çatışmasından öte kapitalist sistemde işbirliği ve uzlaşma olmuştur. Bütün dünya işçileri birleşmemişlerdir. Ayrıca geçen zaman içinde Marx'ın düşüncelerinin ikilikleri içerdiği görülmüştür. *Louis Althusser* (1918-1990), Marksist bir düşünür olarak, Marx'ın eserlerinden yola çıkıp Marx'ın düşünce gelişimini dört döneme ayırmıştır: "Gençlik eserleri, kopuş eserleri, olgunlaşma eserleri ve olgunluk eserleri" ve Althusser, *Genç Marx* ile *Yaşlı Marx* arasındaki düşünce farklılaşmasını ortaya çıkartan tartışmaları başlatmıştır.⁵³ Marksizme ağır eleştiriler getiren *Karl R. Popper* (1902-1994) ise şöyle demektedir:

Marx toplum hayatının en acil sorunlarına ussal yöntemler uygulamak için gerçekten dürüst bir çaba göstermiştir. Bu çabalarının değeri, göstermeye çalışacağım gibi, geniş çapta başarısız olmuş olmasından dolayı azalmaz. Bilim deneme ve yanılgılar sayesinde ilerler. Marx çalıştı, ve her ne kadar ana öğretilerinde yanıldı ise de boşuna çalıştığı söylenemez. O birçok bakımdan gözlerimizi açmış ve keskinleştirmiştir. Marx öncesi bir toplum bilimine dönmek düşünülemez bile.⁵⁴

Kuşkusuz ki dünyada düşünürlerin öngörülerinden çok daha fazla şey vardır. Marx'ın düşünceleri de dünyayı bilmeye yetmemiştir. Sanayi Devrimi sonrası modern dünyayı anlayabilmek için Marx'ın düşüncelerinden vazgeçmek olanaksızdır. Marx'ın cenaze töreninde, öğretisini birlikte geliştirdiği dostu Engels'in söylediği gibi: "Onun adı çağlar boyu yaşayacaktır, yapıtları da."⁵⁵

Comte, Tocqueville, Mill ve Marx, XIX. yüzyılın ikinci yarısında düşüncelerini ortaya koymuşlardır. Onlar, Avrupa toplumlarının yaşadığı sosyal, ekonomik ve siyasal bunalımların sonunda ortaya çıkan yeni toplum düzenini anlamaya çalışmışlardır. Bu yeni toplum düzeni, üretimin değiştiği, toplumsal ilişkilerin yeni bir yapıya dönüştüğü, geleneksel olarak bilinen her şeyin değişim sürecine girdiği ve bireyin de kendisini farklı bir dünyada hissettiği yeni bir toplumdur. Yeni toplum düzeni bu düşünürler tarafından farklı biçimde tanımlanmıştır. Örneğin, Comte'a göre ortaya çıkan yeni toplum düzeni sanayi toplumu, Tocqueville'e göre demokratik, Marx'a göre ise kapitalistti. Bu dönemin düşünürleri, Sanayi Devrimi sonrasında insanlığın yaşadığı yeni sorunlar üzerine kafa yormuşlardır. Onlar insanlığın daha sonraki yıllarda üzerinde kafa yoracağı ve toplumsal açıdan düğüm noktası oluşturacak birçok sorun hakkında düşünceler ortaya koymuşlardır. Bu dönemle birlikte artık liberal düşünceyi ve bilimsel sosyalizmi hayata geçirmeye yönelik çabalar etkin bir şekilde başlamıştır. Liberalizm ve sosyalizm, bir öğreti olmanın ötesinde insan hayatını doğrudan yönlendiren ideolojiler haline gelmiştir.

Modernleşme

Sanayi Devrimi sürecinde bilimin gelişmesi ve yeni buluşlarla birlikte insanlık tarihinde yeni bir teknolojik dönem başladı. İçten patlamalı motorlar ve tribünlerde elektrik ve petrolü enerji kaynağı olarak kullanarak güç kaynakları geliştirildi. Bunun yanında, nitelikli çelik üretimi, yeni bulunan metaller, fizik bilimindeki gelişmeler ve en önemlisi organik kimya alanındaki buluş ve gelişmelerin endüstride kullanılmasıyla bilime dayalı bir endüstrinin doğmasını sağladı. Bu yeni endüstri düzeniyle birlikte, üretim süreci ve üretilen malların satılmasıyla ilgili yeni konular yaşam alanına girdi. Örneğin, *işbölümü* giderek belirginleşti ve toplumu etkilemeye başladı. İşbölümü nedeniyle insanlar uzmanlaşmaya başladılar ve mesleklerin sınırları belirlendi. İşbölümünün yarattığı uzmanlaşma sonunda farklı mesleklerde çalışan insanlar birbirine bağımlı hale gelmeye başladılar. Dolayısıyla insanlar birbirlerini tamamlar duruma geldiler.

Bu bağlamda, Sanayi Devrimi'nin neden olduğu bir başka olgu da *standartlaşma*, yani aynı niteliklere uygun üretimdir. Bu üretimin diğer bir özelliği de *seri üretim*dir. Belirli bir tipe (standarda) uygun olarak yapılmış nesneden seri üretmektir. Tabii ki bu üretim anlayışında zanaat tipi üretim gözden düşmüştür. Öne çıkan ise insanın tek başına zanaat tipi üretim yapması yerine insanların gruplar, ekipler halinde üretim yapmasıdır. Yeni endüstriyle birlikte ortaya çıkan bu durum Marx'a göre insanın gücünü artırmıştır. Marx bu konuyla ilgili olarak şöyle demektedir: "Bir araya getirilmiş emeğin (bir arada yapılan işin) yarattığı etki ve sonuç burada tek başına işçiler tarafından ya hiç yaratılamazdı ya da ancak çok daha uzun bir zaman aralığında veya pek küçük bir ölçüde sağlanabilirdi."⁵⁶ Standartlaşmış seri üretim için pazar da bu dönemde oluşmuştur. Özellikle kentlerdeki nüfusun artışı ve belirli gruplarda gelir artışının oluşması

iç pazarı geliştirmiştir. Ayrıca, artan nüfus, tüketim malları için önemli bir pazar oluşturmuştur. Hatta üretim artışına ülke pazarları yetmez duruma gelince, uzak pazarlara yönelme başlamıştır.

Birden çok insanın bir araya gelerek oluşturduğu güç, Sanayi Devrimi sonrasında ortaya çıkan ve toplumu etkileyen önemli bir olgudur. Bu güç, Marx'ın sözünü ettiği gibi işçi sınıfının bir araya gelerek oluşturduğu kitlesel gücün ötesinde bir olgudur. Siyasetteki liberalizm anlayışı, bilimsel gelişmeler ve sanayileşme, sıradan insanları bir araya getiren bir doğal ortam yaratmıştır. Dönemin koşulları doğrultusunda, insanların bir araya gelerek oluşturduğu gücü iki açıdan değerlendirmek gerekir. İnsanlar tek başına olmak yerine, artık aynı mekânı paylaşan başka insanlarla bir arada olmaya başlamışlardır. Bu, kalabalık olgusudur. *Kalabalık* insanların tek tek duygu ve düşüncelerini önemsizleştiren onları sürü içgüdüsüyle hareket etmeye yönlendiren bir olgudur. Bir diğer durum da insanların bir mekânı paylaşmadan bir araya gelmesidir. Sanayi Devrimi sürecinde insanlar birbirlerinden uzakta, coğrafi bir mekâna yayılmış olarak, birbirleriyle fiziksel ilişkiye girmeden de bir güç oluşturmaya başlamışlardır. Bu da *kitle* olgusudur. Kitle belirli bir coğrafi mekâna yayılmış insanlar bütünüdür. Bu yüzyılda kalabalık ile kitlenin farkı kesin olarak ortaya çıkmıştır. Ve toplumlar kitleleşmeye başlamıştır.

Sanayi Devrimi sürecinde ortaya çıkan hayat, birçok kaynaktan beslenmiştir. Özellikle fen bilimlerinde gerçekleşen gelişmeler çok etkin olmuştur. Bu bilimsel gelişmeler sonucunda ortaya çıkan yeniliklerin teknolojiye uygulanması, sanayileşmenin itici gücü olurken aynı zamanda yeni düzenin üretim alanları olarak ortaya çıkan fabrikalar, insanları atalarına göre farklı bir konuma getirmiştir. İnsanlar geleneksel mekânlarından ayrılarak fabrikaların yakın çevrelerinde yaşamaya başlamışlardır. Böylece, kırsal kesimdeki nüfusun fabrikalar çevresinde yoğunlaşması sonucu büyük nüfus hareketleri ve kentleşme başlamıştır. Yine bu süreç içinde güçlenen ulus devletler ise, bu yeni düzenin koruyucusu olarak ortaya çıkmıştır.

Sanayi Devrimi sonrasında öncekilere benzemeyen, değişmeye yönelik, durağan olmayan yeni bir toplum düzeni ortaya çıkmıştır. Fiziksel, siyasal, kültürel ve toplumsal değişiklikler sonucunda toplumsal yaşam baştan sona değişmiştir. Bu yeni toplumsal düzeni Sanayi Devrimi öncesi anlayışla düşünmek ve anlamak olanaksızdır. Bu yeni toplumsal düzeni, bu yeni düzenin mantığıyla düşünmek gerekir. Tarihsel bir süreç içinde bakıldığında insanoglu, feodal toplumdaki kapitalist topluma başka bir deyişle ise tarım ve zanaat toplumundan sanayi toplumuna geçmiştir. Yaşanan bu toplumsal değişim süreçleri *modernleşme* olarak adlandırılır. Modernleşme, insanlığın tarih içinde yaşadığı ekonomik, siyasal ve toplumsal bir dönüşüm sürecidir. (Modernleşmeyi; Batı toplumlarına ulaşma, yani Batılaşma ile aynı anlamda anlayanlar yanında, Batı toplumlarına ait öğelerin aktarılması olarak görenler de vardır.) *Modern*, şimdiye, yeniye, günümüze ait şartlara uygun olandır. Yaşanılan döneme ait olana *modern* denir. Bunlar olumlu ve olumsuz şeyler olabilir. Modern, kaynağını bilimsel buluşlar ve ilerlemeden alır. Modern sadece insanla ilgili değil, insanın içinde bulunduğu toplumla da ilgilidir.

Modern denildiğinde, modern öncesi bir dönemden de söz edilmiş olur. Sanayi Devrimi sonrası için modern toplum dersak, Asıyeni toplameyözünin bir başka toplum

düzeninin yerine geçmiş olması gerekir. Modern toplum, tarıma ve zanaata dayalı toplumun yerini almıştır. Bu anlamda, modern, köktenci bir değişimi içerir ve modern diye adlandırılan toplum, geçmişle ilgili yöntemlerle açıklanamaz. Modernleşme ise modern olmak için yapılan eylemlerdir. Modernleşme denildiğinde, süreçten söz edilmektedir. Hiç kuşkusuz modernleşme, XIX. yüzyıla özgü bir olgu değildir. Modernleşmeyi anlayabilmek için 1789 Fransız Devrimi'ne ve onun toplum üzerindeki etkilerine bakmak gerekir. Fransız Devrimi öncesine gidildiğinde ise XVI. yüzyıla kadar geriye gitmek gerekir. Sanayi Devrimi sürecinde yaşanan modernleşme, kendine özgü tipik özellikleri olan bir toplumsal süreçtir.

Tarihsel açıdan bakıldığında modernleşme, Batı toplumlarına özgü değerler ve sosyoekonomik koşullarla açıklanabilir. Bu anlamda modernleşmeyi besleyen birçok kaynak vardır: Bilgi, bilginin hızla gelişmesi, bilginin deneye ve teknolojiye dönüşerek üretime aktarılması. Yeni enerji kaynaklarının bulunuşu. Bilginin ışığında bu yeni enerji kaynaklarının yeni teknolojilerde kullanılması. Kitleler üreten fabrikalarla birlikte sanayileşmenin başlaması. Kırsal alanlardan kentlere doğru hızlı nüfus hareketleri ve kentlerin gelişmesi, ulaşım ve iletişim araçlarıyla coğrafi uzaklığın ortadan kalkması. İnsanın hem kendisinin hem bilgisinin hem de üretiminin çok uzaklara ulaşabilmesi. Büyüme, daha çok üretim ve tüketim, verimlilik artışı, dünya pazarı, bireysellik gibi özellikleri taşıyan kapitalizmin gelişmesi. Ulus devletlerin ve kitle demokrasisiyle ilgili kurumların gelişmesi ve insanların dinsel değerlerin etkisinden çıkıp akılcılığa önem vererek laikleşmesi.

Modernleşme sürecini sağlayan temel belirleyici nedir? Bu anlamda üç düşünürü ele almak gerekir: *Karl Marx* (1818-1883), *Émile Durkheim* (1858-1917) ve *Max Weber* (1864-1920). Marx'a göre bu dönüşümü sağlayan belirleyici güç kapitalizmdir. Durkheim'a göre ise endüstriyalizmin etkisidir. Weber'e göre ise akılcı kapitalizmdir.⁵⁷ Marx'a göre modern dünyayı biçimlendiren egemen, dinamik kapitalizmdir. Kapitalizmde üretim demek, daha çok üretmek ve yeni yatırımlar yapmak demektir. Marx'a göre, bu yeni toplum düzeninin yaratıcısı ise Avrupa'nın yeni kentli sınıfı olan burjuvazidir. Marx burjuvazinin döneme damgasını vuran yaratıcı serüvenini şöyle aktarır: "Yüzyıla ulaşan sınıfsal egemenliği sürecinde, burjuvazi, geçmiş kuşakların tümünden daha fazla ve daha büyük üretim güçleri yarattı."⁵⁸ Bununla kastettiği şey, doğa güçlerinin insanın emrine sunulması, makinelerin ve kimyanın tarımda ve sanayide uygulanması, buharlı gemiler, demiryolları, elektrik, telgraf, tüm kıtaların tarıma açılması, nehirlerin su yolları haline getirilmesi gibi toplumsal emeğin bağrındaki üretici güçleri burjuva sınıfının sezmiş olmasıdır.⁵⁹ Bu üretici güçlerin daha önce hiçbir yüzyılda hayal dahi edilememiş olduğunu söyleyen Marx'a göre, kapitalist toplum (modern burjuva toplumu), "...bu denli güçlü üretim ve değişim araçlarının yaratıcısı çağdaş burjuva toplumu, harekete geçirdiği cehennemi güçlere egemen olmayan büyücüye benzemektedir."⁶⁰

Marx'ın modernleşme sürecinin dinamiği olarak gördüğü kapitalizm ve onun itici gücünü oluşturan burjuva sınıfı saptaması, doğal olarak, karşıt görüşleri de ortaya çıkarmıştır. Émile Durkheim ve Max Weber, Marx'ın görüşlerini bu anlamda eleştirmişlerdir. Durkheim, modernleşme sürecinin temel belirleyicisini Marx'ın belirttiği gibi kapita-

lizm değil, endüstriyel düzen ve bu düzenin ortaya çıkardığı işbölümü olduğunu söyler. Durkheim'ın *Toplumsal İşbölümü* (1893; De la Division du Travail Social) adlı ünlü eseri Avrupa'nın sanayileşme sürecini yoğun yaşadığı bir döneme rast gelir. Batı toplumunun modernleşme sürecini Durkheim, teknik ve bilimsel gelişmenin toplumsal bağları nasıl etkilediği yönüyle ele alır. Ona göre, kapitalizm yaşanan endüstriyel düzenin temel belirleyicisi değildir. Gerçekleşmekte olan değişimin temel belirleyicisi işbölümüdür. İşbölümü bir bütün olarak toplumun yapısıdır. Durkheim'ın çağdaş oluşum diye adlandırdığı organik dayanışma biçimi; bireylerin artık benzer değil, farklı oldukları bir karşılıklı bağıllık (uyum) halidir. Farklılaşmanın sonucu olan işbölümü, bütün toplumsal olgu ve oluşumları açıklar ve anlaşılmamızı sağlar. Durkheim'a göre işbölümünün ortaya çıkışıyla birlikte yeni bir toplum da ortaya çıkmıştır. Ona göre modernleşme sürecinin dinamiğini oluşturan etki, Marx'ın belirttiği gibi kapitalizmden değil, endüstriyel düzenin oluşturduğu yapı içinde giderek uzmanlaşan bireylerin toplumsal işbölümünden kaynaklanır.

Weber'in öne çıkardığı temel belirleyici kavram ise akılcı kapitalizmdir. Weber, *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu* (1904-1905; Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus) adlı ünlü eserinde, ekonomik koşulların büyük dinlerle ilişkisini ve toplumun bunlardan etkilenmesini ele almıştır. Weber, Marx gibi kapitalist sistemin özünün pazar yaratarak kâr elde etmek olduğunu söyler; ancak, Weber, akılcı kapitalizmden söz eder. Onun anahtar kavramı akılcılıktır. Ona göre, üretimin en uygun şekilde yapılabilmesi akılcılığı gerektirir. Kapitalizmin Batı'da gelişimi büyük ölçüde teknik olanakların gelişmesiyle olmuştur. Akılcılık ise en önemli teknik etkenlerin bir düzen içinde değerlendirilmesini sağlar. Weber'e göre, modern toplumun ve kapitalist sistemin temel dinamiği bürokratik akılcılıktır.

Bütün bu modernleşme süreci içinde anlatılanların yaratıcısı kimdir? Tabii ki insandır. Peki, bu süreçten olumlu ve olumsuz olarak etkilenen kimdir? Yine insandır. Bu nedenle, insan modernleşmenin hem nesnesi hem de öznesidir. Modern toplum denilen Sanayi Devrimi sonrası toplum, her şeyin bir anlamda kendi kendini yok ettiği, geçmişten gelen şeylerin sürüp gitmediği bir toplum düzenidir. Marx'ın *Komünist Manifesto* (1848) adlı ünlü eserinde döneme ilişkin olarak yaptığı *katılık ve buharlaşma* betimlemesi, modernleşme sürecinin toplum üzerindeki etkilerini anlamak açısından anlmalıdır.

Üretimin sürekli dönüştürülmesi, tüm toplumsal ilişkilerin durmaksızın sarsılması, dinmek bilmeyen belirsizlik ve kaynaşma... Bunlar burjuva çağını öteki tüm devirlerden ayırt ediyor. Tüm yerleşik, donuk ilişkiler, arkalarında sürükledikleri saygıdeğer düşünce ve kanaatler silsileleriyle birlikte süpürüp atılıyor. Yeni oluşan her şey daha kemikleşmeden miyadını dolduruyor. Katı olan her şey buharlaşıp havaya karışıyor, kutsal olan her şey dünyevileşiyor. İnsanlar nihayet yaşamlarının gerçek koşulları ve diğer insanlarla ilişkileriyle ciddi olarak yüzleşmeye zorlanıyorlar.⁶¹

Modernleşme süreciyle uğraşanlar, ağızbirliği etmişcesine modern olmanın çelişkileriyle dolu bir hayat olduğunu söylerler. Daha önce belirtildiği gibi bu sürecin nesnesi ve öznesi insandır. Bu süreçleri ortaya çıkaran da insandır, sonuçlardan etkilenen de

insanın bizzat kendisidir. Bütün bu değişim süreci sonrasında tek tek insanların bu yeni toplumsal düzenden nasıl etkilendiğini, insan hayatının nasıl değiştiğini, insanın kendisiyle ve kendi gibi diğer insanlarla olan ilişkilerinin ne şekilde etkilendiğini anlamak için, insanın hem çalışma zamanını hem de boş zamanını yönlendiren yeni süreçler üzerinde durmak gerekir. Modern toplumun insanlara sunduğu yenilikler, teknolojiler, buluşlar tek başına önemli değildir. Önemli olan insanın içinde bulunduğu durumdur. Durum ise insanı etkileyen süreçlerdir. Şimdi de dönemin insanının içinde bulunduğu durumu, yani insanı etkileyen süreçleri ve bu süreçlerin ortaya çıkardığı olguları, başka bir bakış açısıyla bir kültür tarihçisinin bakışıyla ele alalım.

Walter Benjamin: XIX. Yüzyılın Avrupası

Walter Benjamin (1892-1940), bir kültür tarihçisi olarak, *Pasajlar* (1982; *Das Passagenwerk*) adlı XIX. yüzyıl kültür tarihi çalışmasında, kapitalist sistemin şemsiyesi altında ortaya çıkan simgesel ürünler üzerinde durur. Onun deyimiyle, "...büyük yapılar, çok somut biçimde üretilmiş küçük yapı öğelerinden oluşturulacaktır. Tek tek öğelerin çözümlenmesiyle, olayın bütününe kristali ortaya çıkarılacaktır".⁶² İnsan, günlük hayatını sürdürürken birbiriyle ilişkisi yokmuş gibi görünen eylemler içinde bulunur. Böylece, insan toplumsal sürecin farklı alanlarındaki eylemlerini yaşayarak hem öğrenir hem de sonuçlarından etkilenir. Toplumsal düzen içinde birbirinden ilişkisiz, kopuk gibi görünen olgular, olaylar, eylemler, düzenlemeler insan açısından bir bütünü oluşturan parçalarlardır. Walter Benjamin de bir kültür tarihçisi olarak XIX. yüzyılın Avrupası'nı, dönemin insanın içinde yaşadığı süreçler yönüyle inceler. Bu dönem, Sanayi Devrimi sonrasında yaşanan modernleşme sürecini yaşayan insanların dönemidir. Benjamin'in deyimiyle büyük yapıyı, yani yeni dönemi anlamak için çok somut biçimde üretilmiş küçük yapı öğelerine bakmak gerekir. Benjamin, *Pasajlar* adlı çalışmasında XIX. yüzyılın Avrupası'nı, Paris kenti bağlamında, kentin mimari öğelerini, özellikle de pasajları ele alarak ve Paris'te yaşamış bir sanatçı olan *Charles Baudelaire*'in (1821-1867) eserleriyle ilişkilendirilerek çözümler.

Benjamin, *XIX. Yüzyılın Başkenti Paris*⁶³ adlı incelemesinde, Sanayi Devrimi'nin etkileri sonucunda gelişen kentlerin tipik bir örneği olan Paris'i dönemin başkenti sıfatıyla inceler. Benjamin, bu incelemesinde, pasajlar, Daguerre panoramaları, ticaret fuarları, iç mekânların kullanılması, Paris'in caddeleri ve Haussmann'ın Paris'te yaptığı düzenlemeler üzerinde durur. Bu incelemenin de içinde yer aldığı kitaba adını veren pasajlar konusuyla Benjamin söze başlar. İlk cümlesinde şöyle der: "Paris Pasajlarının çoğunluğu, 1822'yi izleyen onbeş yıl içerisinde yapılır. Bunların yükseliş döneminin birinci koşulu, tekstil ticaretindeki büyük yoğunlaşmadır."⁶⁴

Pasajlar bir tür kapalı çarşıdır. Çeliğin taşıyıcı malzeme olarak kullanıldığı pasajların üstü, camla örtülerek iç mekânın ışık alması sağlanmıştır. Pasajların içinde iç avlu etrafında yan yana dizilmiş dükkânlar yer alır. İçlerinde o zamana değin alışılagedenden çok daha fazla çeşitlilik bulunan ilk dükkânlar, Benjamin'e göre pasajlarla

birlikte ortaya çıkmıştır. Bunlar büyük mağaza anlayışının ilk örnekleridir. Pasajlar, kapitalist sistemin kapalı çarşısıdır. Benjamin'in pasajların mimari yapısını açıklarken üzerinde durduğu malzemeler, Sanayi Devrimi'yle birlikte günlük hayata giren ürünlerdir. Demir, cam, gazyağı vb. Taşıyıcı malzemelerin öncüsü olan rayın monte edilebilir ilk demir parça olduğunu vurgulayan Benjamin, pasajlarda demirin camla birlikte kullanılmasının mimari önemi üzerinde durur. Pasajlar için gazla aydınlatılan ilk mekânlar diyen Benjamin, 1852'de yayımlanan *Resimli Paris Rehberi*'nden şu alıntıyı verir:

Endüstriyel lüksün yeni bir buluşu olan bu pasajlar, bina kitlelerinin arasından uzanan, üstleri cam kaplı, mermer duvarlı geçitlerdir; sahipleri bu türden spekülasyonlar için bir araya gelmişlerdir. Işığı yukarıdan alan bu geçitlerin iki yanında sık dükkânlar uzanır; bu nedenle böyle bir pasaj küçük bir kent, dahası küçük bir dünyadır.⁶⁵

Benjamin, daha sonra, yeni üretim aracı biçiminin toplumsal bilinçle ilişkisi üzerinde durur ve pasajları *Charles Fourier*'nin ütopyalarıyla benzeştirir. Fourier'nin ütöpik toplumu her biri kendi kendine yeterli olan, barış ve mutluluğun hedeflendiği küçük birimlerden oluşur. Bu birimlere ve *Falanster* (Phalanstère ya da familistère) adını vermiştir. Bu ütopyanın itici gücü makinelerdir. Benjamin, Fourier'nin pasajlarda falansterlerin mimarlık alanındaki örneğini gördüğünü belirtir.⁶⁶ Malın metalaşma sürecinin bir parçası olan pasajlar, içinde dolaşan insanlara birbiri yanına dizilmiş dükkân vitrinlerindeki renk cümbüşü içindeki malları sunarken aynı zamanda insanlara, kendini diğer insanlara gösterme, sunma olanağını da sağlayan bir mekândır. Bu nedenle de pasajlar, yeni toplum düzeninin bir sığınma mekânı olmuştur. Pasajlarda gezenler bu mekânı evleri gibi hissetmeye başlamışlardır.

Benjamin pasajlar konusunun arkasından, döneme özgü iki farklı konunun seyirliğinden söz etmektedir. "Dagerreyotip ya da Panoramalar" başlığı altında, panorama resimlerin ve fotoğrafların öncüsü Dagerotip tekniğiyle yapılmış görsel sunuşlardan söz eder. Mimarının demiri kullanmasıyla resim sanatında da panoramaların önem kazandığını belirtir. Benjamin'e göre, resim sanatındaki bu sergileme anlayışı, artık kentlerde yaşamaya başlayan eskinin taşra insanının, taşrayı kente taşıma girişimidir, ancak kentin genişleme sınırı, panorama resmin sınırları kadardır.⁶⁷ Benjamin'in üzerinde durduğu ikinci gösterim konusu ise, metanın seyirlik haline gelmesini sağlayan, Grandville ya da Dünya Fuarları'dır. Metaya yeni bir konum kazandırarak metanın seyirlik bir malzeme haline getirilmesi ve bunun ortamı olan fuarları da Benjamin, modernleşme sürecinin üzerinde durulması gereken bir yönü olarak değerlendirir. "Dünya fuarları, adına mal denen fetişin haç yerleridir,"⁶⁸ diyen Benjamin, fuarların malın kullanım değerini arka plana iterek yeni bir ortam oluşturduğunu söyler. Bu ortam, insanların zaman geçirmek için içine girdiği bir fantazmagori oluşturur. Eğlence endüstrisinin desteğiyle de insanın bu fantazmagoriye girmesi kolaylaşır. Benjamin'e göre, kapitalist kültürün fantazmagorisi, dünya fuarlarıdır.⁶⁹

Benjamin, yine bu dönemle ilgili olarak modernleşme sürecinde insanın yaşadığı mekânlar –iç mekânın ötekileştirilme ve dışlanma süreci– üzerinde durmuştur.

Benjamin'e göre birey artık tarih sahnesinde yerini almaya başlamıştır ve birey açısından ilk kez yaşama alanı, iş yerinin karşısı olarak ortaya çıkmıştır. "İç mekân birey için evrenin temsilcisidir. Bu iç mekânda hem uzakta olanlar, hem de geçmişte kalanlar toplanır. Bireyin salonu, dünya tiyatrosunda bir locadır."⁷⁰ İç mekân, bireyin sadece evreni değil, aynı zamanda bireyin dış çevreye karşı bir kalkanıdır. Benjamin'e göre, Baudelaire'in dizelerinde bir alegoriye dönüşen Paris kenti, kimi zaman bir peyzaj, kimi zamanda bir iç mekân görüntüsündedir. *Baron Georges-Eugène Haussmann*'ın (1809-1891) Paris kentinde yaptığı düzenlemeleri, Benjamin, "...burjuva sınıfının dünyasal ve tinsel egemenliğinin simgesi olan kurumların, caddelerin sağlayacağı çerçeve içerisinde yüceltilmesi..."⁷¹ olarak görür. Haussmann'ın Paris'te borsa oyunlarının yükseldiği bir dönemde yaptığı cadde ve mekân düzenlemelerinin dönemin bir simgesi niteliğinde olduğunu belirttikten sonra, Benjamin, bunların Napoléon'un emperyalizmini, yani sermayeyi destekler nitelikte olduğunu da altını çizer.

Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Döneminde Bir Lirik Şair*⁷² adlı çalışmasında, döneme özgü insan tiplerini inceler. Bunlar *Bohème* ve *Flâneur*'dür. *Bohème* başlığı altında Benjamin 1848 Devrimi sonrası Fransız toplumu üzerinde durur. *Bohème* diye tanımlandığı belirsiz, dağınık ve oradan oraya sürüklenen kitle, yani marjinallerdir. *Bohème*'in durumunu Benjamin, Marx'ın sözleriyle açıklıyor; bu kişilerin devrimden anladığı kendi kamplarının örgütlenmesi ve işbaşındaki hükümetleri devirmektir. "...En nefret ettikleri şey ise, işçilerin kendi sınıflarının yararları konusunda kuramsal yani ağır basan bir düzeyde aydınlatılmalarıdır."⁷³ Benjamin, böylece, *Bohème* diye tanımlandığı bu marjinal kitlenin toplumsal düzen içindeki iletişim sorununu ortaya koyarken, ayrıca, *Bohème* anlayışı içinde eskiden dergiler etrafında oluşan edebiyat anlayışının da gazetelerdeki tiraj artışı, çok satan romanlar nedeniyle değiştiğini söyler. Benjamin 1846'da Paris'te 200 bin gazete satıldığını, yıllık gazete abonelik ücretinin 80 Frank'tan 40'a düştüğünü, gazetelerde kısa haberlerin önem kazandığını, *Alexandre Dumas* (1802-1870) gibi yazarların seri roman üretimi yaptığını, bilginin kafelerde aperatif kadehler başında edinildiğini söylerken, *Bohème*'in içinde bulunduğu durumu göstermektedir.⁷⁴

Benjamin bireyin kalabalıklar içinde yaşadığı deneyimleri *Flâneur*⁷⁵ başlığı altında inceler. *Flâneur* kavramıyla kastettiği, Paris sokaklarında dolaşan aylak insandır. Benjamin'in metinlerinden hareket ederek, *Flâneur*'ün okumuş yazmış, yani aydın bir kişi olduğu, hatta sanatçı olduğu söylenebilir. *Flâneur*, bir emekçi gibi kapitalist sistemin üretim ilişkileri içine girmeyen, sanatıyla geçinen döneme özgü bir tiptir. *Flâneur*'ün yaşadığı Paris ortamı, sokaklarında insanın yaya olarak yürüyebilmesini sağlayan yaya kaldırımlarının yapıldığı, sokaklara gaz lambalarının takıldığı, atlı arabaların çamur sıçratmadığı gezinti alanlarıdır. Ayrıca sokaklardaki dükkânların mallarını rahatlıkla gösterebilmek için vitrin düzenlemesine başladığı, çok sayıda dükkânın ve kafelerin içinde yer aldığı pasajların ortaya çıktığı bir dönemdir.

Benjamin bütün bu mekânların *Flâneur*'ün gezinti alanları olduğunu söyler ve, "İnsanların büyük kentlerde yaşayanlara özgü yeni ve epey şaşırtıcı bir konumla hesaplaşmaları gerekiyordu," der.⁷⁶ Bu anlamda dönemin insanının yaşadığı ve döneme özgü temel sorunu, ünlü toplumbilimci *Georg Simmel* in (1858-1918) "gözün etkinliğinin,

kulağın etkinliğine oranla daha ağır bastığı...⁷⁷ yolundaki sözleri açıklıyor. Bu yeni kent yaşamında işitilen değil, görülen şey önem kazanıyordu. Eskinin birbiriyle karşılaştığında konuşan, sohbet eden insanları, artık ortaya çıkan yeni ortamlarda, dükkânlarda, pasajlar içindeki kafelerde yan yana oturup konuşamaz duruma gelmiştir.

Flâneur'ün bu yeni dönemin kent ortamında kendisini bıraktığı sarhoşluk, müşteri-lerin akınına uğrayan malın sarhoşluğudur. Mal, çevresinde gezip dolaşanlar için bir uyuşturucudur. Ancak mal da çevresinde dönüp duran insanlar tarafından aynı etkiyi kazanır. Büyük kentlerin sarhoşluğunu yaratan şey maldır. Marx'ın şaka yollu söylediği "eğer malın ruhu olsaydı, gördüğümüz en güçlü ruh olurdu" benzetmesini hatırlatan Benjamin, malın ruhunun fahişeliğinden başka bir şey olmadığını söyler.⁷⁸ İşte bu ortam içinde dolaşan Flâneur'ün ufku gezindiği yerlerle sınırlıdır. Dönemin panoramalarında kentin sınırının manzaradaki resimle sınırlı olması gibi. Benjamin dönemin gerçeğini Flâneur açısından şöyle vurguluyor: Flâneur'ün niyeti pasajları, vitrinleri gezip görmek yanında, aslında kendini de bir mal gibi pazara sunmaktır.

Modern Dönem: Teknolojik Değişim

Walter Benjamin, XIX. yüzyılın kültür tarihini incelerken, temel değiştirici öğeleri belirleyerek dönemi incelemiştir. Örneğin, ona göre modern dönemin belirleyici özelliği teknolojik değişimdir. Bu değişim sonucunda, üretimin kitleselleşmesi ve insan ilişkilerinin de bu kitleselleşmiş üretimin parçası haline gelmesi söz konusudur. Bütün bunların hepsine yaşam biçimi dersek, Benjamin'e göre modern dönem yeni bir yaşam biçimidir. Bir şeyin yeni olması demek, doğal olarak da eski olanın yerini alması demektir. Yeni yaşam biçimi eskinin yerini alırken aynı zamanda bir geleneğin parçalanması, sona ermesi ve eski yaşam biçimindeki otoritenin yerine yeni yaşam biçiminin otoritesinin geçmesi anlamına da gelmektedir.

İnsanın kol gücüne, hayvancılık ve zanaata dayalı geleneksel yaşam biçiminin yerini alan yeni yaşam biçiminde, insana sunulan birçok yeni olgu vardır. Bunlar modern dönemin nimetleri olarak da görülebilir. İnsanların hem çalışma hem de boş zamanlarında yaşamlarına giren bu yenilikler, bir düğmeye dokunuşla onlarca motoru, yüzlerce dişliyi ve çarkı harekete geçirerek kitleselleşmiş üretim olanağını sağlarken, öte yandan insanların görme ve işitme duyularına yönelik alanlarda da döneme özgü yenilikler ortaya çıkmıştır. Bu süreç içinde konuya insanın düşüncelerini, duygularını bir yüzey üzerinde resmederek ifade edebilmesi açısından bakıldığında ise, geleneksel anlayışın bu alanda da parçalandığı görülür. İnsanın düşüncelerini ve duygularını yüzey üzerinde resmederek ifade etmesinin üç geleneksel tekniği olmuştur. Birincisi, yüzeyi çizerek kullanmaktır. Bu, mağara duvarına çizerek bizon resmini yapan insandan başlayarak gelişen, çizerek resmetme tekniğidir. Çizerek resmetmek yüzyıllardan beri kullanılmaktadır. İkincisi ise yüzeyi boyayarak kullanmaktır. Bu da yine tarihin ilk günlerinden beri kullanılan yüzeyi boyayarak resmetme tekniğidir. Üçüncüsü de yüzeyi kazımdır. Yüzeyin sert bir nesneyle kazınip istenilen resmin, oyularak girinti ya da yükseltilecek çıkıntı biçiminde yüzey

üzerine çıkartılarak yapılan resmetme tekniğidir. Yüzeyi kazıyarak yapılan bu resmetme tekniği, baskı tekniği olarak bilinir ve tarihin eski günlerinden beri kullanılmaktadır.

XIX. yüzyıla gelindiğinde geleneksel resmetme teknikleri olan çizmek, boyamak ve kazımak kullanılıyordu. Modernleşme sürecindeki bu yeni dönemin tipik özelliği olan makineler, hayatın her alanına girdiği gibi bir resmetme aracı olarak da ortaya çıkmıştır. Bir düğmesine basıldığında sayısız işlemleri gerçekleştiren bu yeni anlayış, hem resmedilen yüzey, hem de resmetme aracı açısından geleneğe dayanan resmetme tekniklerinden çok farklı, bilinen geleneği bir yana bırakan yeni bir teknik geliştirmiştir. Modernleşme süreci içinde yaşayan insanı sadece makinelerin, kitlesel üretimin parçası olarak görmek, aynı insanın bütün modernleşme sürecinin girdileri doğrultusunda yaptığı başka şeyleri göz ardı etmek olur. Sanayi Devrimi'nin getirdiği makineler, kitlesel üretim ve sanayi ürünlerinin yanı sıra insanların gündelik yaşantılarında kullandıkları eşyalara kadar hemen hemen her şeyi önceki döneme göre temelden değişmiştir. Döneme özgü olan bu ürünler sanayileşmenin nesneleridir. Ele alınan nesnelerle ilgili olarak üzerinde önemle durulması gereken iki konu vardır: Birincisi kullanılan tekniktir. İkincisi ise tekniğin kullanılmasıyla ortaya çıkan nesnedir.

Bu bağlamda insanların düşüncelerini, duygularını yüzey üzerinde resmetme açısından konu ele alındığında, döneme özgü yeni resmetme tekniğinin ışık olduğu görülecektir. Bu yeni resmetme tekniği, fizik biliminin sağladığı bilgiler doğrultusunda ışığı kullanarak nesnelerin hayali görüntülerinin yüzey üzerinde oluşturulması ve bu hayali görüntünün kimya biliminin sağladığı bilgilerle ışığa duyarlı bir yüzey üzerine kaydedilerek sabitleştirilmesi, hayali görüntünün gerçek görüntüye dönüştürülmesidir. Bu yeni teknik, ışığı kullanarak resmetme tekniğidir. Döneme özgü bu yeni tekniğin kullanılmasıyla ortaya çıkan nesne, başka bir deyişle tekniğin kullanıldığı ortam (*medium*) fotoğraftır. Işığı kullanarak yüzey üzerine resmetmek, geleneksel teknikler olan çizmek, boyamak ve kazımakla karşılaştırıldığında temelden bir değişimdir. Işığın yüzeyi resmetmek için kullanılması Sanayi Devrimi sürecindeki gelişmelerin etkisiyle ortaya çıkmıştır. Bu anlamda fotoğraf, Sanayi Devrimi'ni simgeler. Çizmek, boyamak ve kazımak resmetme teknikleri olarak sanayileşme öncesi döneme ait, yani gelenekselken, ışıkla resmetme tekniği olan fotoğraf ise sanayileşmenin ürünü olan modern bir unsurdur. Fotoğrafa sanayisel modern denebilir.

Sanayi Devrimi sürecinde ışığın doğasına ve tekniğine uygun davranarak yüzey üzerine farklı bir resmetme tekniğinin bulunuşu aslında insanoğlunun tarihin ilk günlerinden beri uğraştığı konulardan biri olan, bir nesnenin yüzey üzerinde resmedilerek ifade edilmesi çabasının sonucudur. Fotoğraf adıyla bilinen bu yeni resmetme tekniği, belli bir alan içinde sınırlı kalmayarak zaman içinde, yeni ortamlara (sinema, video) ulaşmıştır. Fotoğrafın ortaya çıkışının tarihsel, teknolojik ve kültürel koşulları önemlidir. Fotoğrafi anlayabilmek için ise ışığın doğasını anlayarak, ışığı yönlendiren teknik süreçleri bir bütün olarak görmek, bu bütünün içindeki süreçleri ve detayları keşfetmek gerekir. Bu labirentler içinde dolaşırken, insanoğlunun ışığın doğasına uygun davranarak, fizik ve kimya bilimleri doğrultusunda yüzey üzerinde elde ettiği görüntüyü fotoğraf, film, video ve bilgisayar ortamına nasıl taşıdığının yaratıcı süreci görülür.

Fotoğraf

,

Işıkla Resmetme: Optik ve Duyarlı Yüzeyler

İnsanoğlu, tarihin ilk günlerinden beri düşüncelerini, duygularını bir yüzey üzerine aktarmaya çalışmıştır. Bunu yaparken içinde yaşadığı doğayı gözlemlemiştir. Doğadaki olayları, nesneleri ve bunların birbiriyle olan ilişkilerini incelemiştir. İnsan bilerek ya da bilmeyerek, doğadaki maddelerin değişimini ve bu değişim sonucunda ortaya çıkan yeni durumları gözlemleyerek anlamaya çalışmıştır. Örneğin, karnını doyurmak için avcılık yaparken güneş ışığının bitkilerin rengini değiştirdiğini, bitkilerden ve toprak içindeki çeşitli maddelerden elde edilen renkleri parmaklarıyla bir yüzey üzerine sürdüğü zaman şekiller oluşturabileceğini, yağmur suyunun birikerek çukur yerlerde toplandığını ve bu su birikintilerinin yüzeyinde nesnelerin yansımalarının oluştuğunu, taş ve kaya benzeri şeylerin daha sert cisimlerle çizilebileceği gibi doğayla ilgili birçok olayı gözlemlemiştir. İnsanoğlu doğadaki yaşamında, ilk günden beri yaşamın her yönünü kapsayan bir uğraş içinde olmuştur. Bu nedenle ele alınan her konu ve nesnenin geçmişi neredeyse insanlık tarihi kadar eskidir. Bir başka deyişle, bir nesnenin tarihini ele almak demek, o nesne üstünden insanlık tarihini incelemek demektir.

İnsanın yüzey üzerinde düşünce ve duygularını ifade etmesinin tarihi de, insanlık tarihi kadar eskidir. İspanya'da *Altamira Mağarası*'nda bulunan kaya resimleri bunun kanıtıdır.⁷⁹ Üst Paleolitik Çağa (yaklaşık 40-10 bin yıl önce)⁸⁰ ait olan bu kaya resimleri, insanoğlunun yüzey üzerinde kendini ifade etmesinin ilk örnekleridir. Bizon, yaban domuzu, geyik figürleri yanında insan eli izlerinden oluşan bu kaya yüzeyi üzerindeki resimler, üç farklı teknik kullanılarak yapılmıştır. Günümüzden on binlerce yıl önceki,

belki de tarihin ilk sanatçılarının yüzey üzerine bir şeyi resmetmek için kullandıkları teknikler, çizmek, boyamak ve kazımdır.⁸¹ Yüzey üzerinde figürlerin algılanmasını sağlayan çizgi, renk ve kazımak Altamira Mağarası duvarındaki bizon resimlerinden başlayarak, yüzey üzerinde farklı resmetme teknikleri olarak tarih içinde gelişip günümüze kadar gelmiştir. Bunlar, insanoğlunun doğadaki nesneleri kullanarak geliştirdiği, yüzey üzerinde kalıcı olan resmetme teknikleridir.

Çizmek, boyamak ve kazımak dışında başka resmetme teknikleri düşünülemez mi? Tabii ki düşünülebilir. Yine insan ve onun içinde yaşadığı doğadan hareket ederek bu konu düşünülebilir. Üzerine ışık düşen bir nesnenin bir başka yüzey üzerinde oluşturduğu gölgesi, su birikintileri ya da yansıtıcı yüzeyler üzerinde görülen yansımalar ve yansımalar olarak ortaya çıkan figürler yüzey üzerinde bir tür resmetme değil midir? Toprak içinde kalmış bitki fosillerinin ya da bazı minerallerin güneş ışığından etkilenerek, giderek renklerini değiştirmesi ve bu renk değiştirme sırasında bitkinin ya da minerallerin üzerindeki şekillerin figür olarak yüzeyde ortaya çıkması, bir resmetme tekniği olarak düşünülemez mi?

Gölgeler ve yansımalar, gerçek nesnelerin yüzey üzerindeki görünüşleridir. Gölgelere ve yansımalara nesnelerin sureti de denebilir. Yüzey üzerinde ortaya çıkan bu görünüş ya da suretlerin belirleyici özelliği, kalıcı, yani sabit olmamalarıdır. Bunlar sabit değil uçucu ve geçicidir. Bu yapısal özellikleri nedeniyle gölgeler ve yansımalar gerçek değil hayalidir. Bazı bitki ve minerallerin güneş ışınlarından etkilenmesi sonucunda yüzeyler üzerinde ortaya çıkan figürler de kalıcı değil geçicidir. Dalında kızarmaya başlayan bir elmanın yüzeyine yıldız şeklinde kesilmiş bir kâğıt ilıştırıldığında elmanın diğer yerleri koyulaşarak yıldız bir figür olarak elma yüzeyinde görülür. Bu figür de bir süre sonra koyulaşarak yok olur, kalıcı olamaz. Burada birbirine yakın gibi görünen iki farklı koldan söz edilmektedir. Gölgeleri ve yansımaları nesnenin üzerine düşen ışık oluşturur. Elimizin gölgesinin duvara düşmesi ve elimizin su yüzeyine yansması gibi. Diğeri ise ışığa duyarlı bitki ya da minerallerin ışıktan etkilenerek renklerinin değişmesidir. Derimizin güneş ışığından etkilenerek kararması sonucunda bileğimizde saatin figürünün çıkması gibi. Gölgeler, yansımalar ve ışıktan etkilenerek renk değişimi sonunda ortaya çıkan figürler, bunların hepsi yüzey üzerinde ortaya çıkan bir tür resimdir. Bunların yüzey üzerinde ortaya çıkabilmesi için hem ışık hem de ışığa duyarlı yüzey gereklidir. Duvar yüzeyindeki bir gölge ve su yüzeyindeki yansıma için nesne, ışık ve yüzey gereklidir. Elma yüzeyindeki yıldız ve bileğimizdeki saat figürünü elde edebilmek için nesne, ışık ve ışığa duyarlı yüzey gereklidir. Işığa duyarlı yüzey olmadan bu figürler elde edilemez.

Gölgelerin ve yansımaların kalıcı olmaması, hayali olması gibi bitki ve minerallerin yüzeyinde ortaya çıkan figürler de kalıcı değildir. Renk değişimi devam eder, yüzey üzerindeki figür de bir süre sonra yok olur. Bileğimizdeki saat figürünün insan derisi karardıkça yok olması gibi. Renk değişimi sonucunda elde edilen bu figürleri ya da gölgeleri ve yansımaları, çizmek, boyamak ve kazımak gibi yüzey üzerinde kalıcı bir resmetme tekniği olarak düşünmek mümkün değil midir? Bu anlamda iki farklı konu üzerinde durmak gerekir. Birincisi, ışığı kullanarak bir yüzey üzerinde nesnelerin görüntüsünü oluşturmak. İkincisi ise, yüzey üzerinde oluşan görüntünün sabitlenerek kalıcı olmasını sağlamak. İnsanoğlu bu iki konuyu birlikte başarabilmek için fotoğrafın bulu-

nuşunu beklemiştir. Bu iki konu fotoğrafın bulunuşuyla doğrudan ilgilidir. Fotoğrafın tarih öncesi denildiği zaman da yine bu iki temel konu üzerinde durmak gerekir.

Yüzey Üzerinde Hayali Görüntü: Gölgeler ve Yansımalar

Işığı kullanarak yüzey üzerinde hayali görüntü denildiğinde, gölgeler ve yansımalar söz etmek gerekir. İnsanoğlu tarihin ilk günlerinden beri bildiği gölgeler ve yansımaları farklı konular çerçevesinde incelemiştir. Çok eski yazılı kaynaklarda gölge ve yansımaya konusuna ilgili metinlere rastlanır. İS I. yüzyılda yaşayan *Plinius –Yaşlı–* (Gaius Plinius Secundus; İS 23-79) *Doğa Tarihi* (İS I. yüzyıl; Naturalis Historiae, 37 cilt) adlı ünlü eserinin otuz beşinci cildinde resim sanatının kaynaklarını araştırırken gölgeden söz eder. Plinius şöyle bir öykü anlatır: Sicyonlu Butades adında bir çömlekçinin kızı genç bir adama âşık olur. Kızın sevgilisi ülkesinden ayrılır uzaklara gider. Çömlekçi, kızının sevgilisi ülkeden ayrılmadan önce genç adamın kandilden gelen ışıqla duvara düşen yüzünün gölgesini dış sınırlarından bir figür olarak duvara çizer. Çömlekçi bu gölge resmin üzerine çamur bastırır, yani gölgeyi çamura çıkarır ve ateşte sertleştirir.⁸²

Çömlekçinin kızını teselli etmek için pişmiş topraktan yaptığı bu portre Plinius tarafından resim sanatının kökenleri araştırılırken ele alınır. Butades'in çamurdan modellen-dirdiği bu portre, resim sanatının kökeni açısından bir örnek oluştururken, aynı zamanda yüzey üzerindeki hayali görüntünün (gölgenin) yine bir yüzey üzerine zaptedilerek kalıcılaştırılmasının, sabitleştirilmesinin de ilk örneği olarak düşünülebilir. Plinius'un anlattığı bu söylencenin benzerleri vardır. Hepsinde aynı tema izlenir: Uzaklara giden bir sevgili-nin duvardaki gölgesinin (hayali görüntüsünün) dış sınırlarından çizilen figürün resme ya da heykele dönüştürülerek yüzey üzerinde kalıcı kılınması anlatılır. Bu söylencelerde açık olan şey şudur: Işık yoluyla yüzey üzerinde (duvarda) oluşan hayali (kalıcı olma-yan, geçici) görüntünün bir yüzey üzerine zaptedilerek kalıcılaştırılmasıdır.

Platon (Eflatun; İÖ y. 428/427-y. 348/347), *Devlet* (İÖ 387-388; Politeia) kitabındaki mağara söylencesinde, felsefi açıdan, yüzey üzerinde ışık aracılığıyla ortaya çıkan ha-yali görüntü (gölge) konusunu ele alır. Konuyla ilgili ünlü diyalogları (514a-15c) şöyledir:

- Şimdi, dedim, insan denen yaratığı eğitimle aydınlanmış ve aydınlanmamış olarak düşün. Bunu şöyle bir benzetmeyle anlatayım: Yeraltında mağaramsı bir yer, içinde insanlar. Önde boydan boya ışığa açılan bir giriş... İnsanlar çocukluklarından beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş, bu mağarada yaşıyorlar. Ne kımıldanabiliyor, ne de burunlarının ucundan başka bir yer görebiliyorlar. Öyle sıkı sıkıya bağlanmışlar ki, kafalarını bile oynatamıyorlar. Yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parıldıyor arkalarında. Mahpuslarla ateş arasında dimdik bir yol var. Bu yol boyunca alçak bir duvar, hani şu kukla oynatanların seyircilerle kendi arasına koydukları ve üstünde marifetlerini gösterdikleri bölme var ya, onun gibi bir duvar. Böyle bir yeri getirebiliyor musun gözünün önüne?
- Getiriyorum.

- Bu alçak duvar arkasında insanlar düşün. Elllerinde türlü türlü araçlar, taştan, tahtadan yapılmış, insana, hayvana ve daha başka şeylere benzer kuklalar taşıyorlar. Bu taşıdıkları şeyler, bölmenin üstünde görülüyor. Gelip geçen insanların kimi konuşuyor, kimi susuyor.
- Garip bir sahne doğrusu ve garip mahpuslar!
- Ama tıpkı bizler gibi! Bu durumdaki insanlar kendilerini ve yanlarındakileri nasıl görürler? Ancak arkalarındaki ateşin aydınlığıyla mağarada karşılarına vuran gölgeleri görebilirler, değil mi?
- Omürleri boyunca başlarını oynatamadıklarına göre, başka türlü olamaz.
- Bölmenin üstünden gelip geçen bütün nesneleri de öyle görürler.
- Şüphesiz.
- Şimdi bu adamlar aralarında konuşacak olurlarsa, gölgelere verdikleri adlarla gerçek nesneleri anlattıklarını sanırlar, değil mi?
- Öyle ya.
- Bu zindanın içinde bir de yankı düşün. Geçenlerden biri her konuştuğu, mahpuslar bu sesi karşılarındaki gölgenin sesi sanmazlar mı?
- Sanırlar tabî.
- Bu adamların gözünde gerçek, yapma nesnelerin gölgelerinden başka bir şey olamaz ister istemez, değil mi?⁸³

Platon mağara söylencesinde felsefi açıklamalar için kullandığı gölgenin yüzey üzerindeki niteliğini "...gördüğün şeyler sadece boş gölgelerdi..."⁸⁴ diye belirtirken gölgenin kalıcı olmayan, uçucu ve hayali bir görüntü olduğunu ortaya koyar. Bu söylence içindeki kavramları Platon açık bir şekilde belirlemiştir. Platon görüntüler derken, önce gölgeleri sonrada sudaki yansımaları ve onlara benzer bütün parlak yüzeylerdeki şeyleri kastediyorum demektedir.⁸⁵ *Devlet* kitabının ilerleyen sayfalarındaki bir başka diyalogunda (596 e), "Bir ayna yüzeyinde yaratılan nesneler birer yansıma olacaktır; asla gerçek şeyler değildir," der.⁸⁶ Platon gölgelerin ve su yüzeyindeki yansımaların ışık aracılığıyla çıktığını çok açık bir şekilde belirtir.⁸⁷

Platon yüzey üzerinde hayali görüntü diye adlandırdığı gölgeyle ilgili olarak, gölge resmin (*skiagraphia*) insanın doğasında var olan bir saflıkla, hokkabazlıkla ve göz boyamayla ilgili olduğunu *Devlet* adlı eserinin son sayfalarındaki diyaloglarında (602-d) dile getirir.⁸⁸ Böylece, ışık yoluyla hayali görüntünün bir başka boyutu olan hile, göz yanıltması, yani yanılsama ve yanıltmaca konusu ele alınmıştır. Platon, *Sofist* (Sophistes) adlı bir başka eserinde de yüzey üzerindeki hayali görüntünün gerçek nesne ile ilişkisini irdeliyor:

- THEAİTETOS. - O halde hayali nasıl tanımlayacağız? Ona, kopyası çıkartılan gerçek şeyin benzeri ikinci bir şey demeyecek miyiz?
- YABANCI. - Senin "benzeri ikinci bir şey" dediğin gerçek bir şey midir? Bu "benzer"den ne anlıyorsun?
- THEAİTETOS. - Gerçek değil, şüphesiz, ama benzeyen bir şeyi.⁸⁹

Su yüzeyinde ortaya çıkan yansımalar da aynen gölgeler gibi yüzey üzerindeki hayali görüntü olarak insanın ilgisini çekmiştir. Yunan mitolojisindeki güzelliğiyle ve kendine hayranlığıyla ünlü Narkissos'un su yüzeyinde gördüğü kendi hayaline âşık olması temasını, şiir sanatının öncülerinden olan Latin şairi *Ovidius* (Publius Ovidius Naso, İÖ 43-İS 17) bir şiirine konu yapmıştır.

... Gidermek isterken susuzluğunu, artıyordu bir yandan susuzluğu;
İçtikçe suya vuran güzelliğine hayran,
Seviyordu tensiz bir hayali, vücut sanıyordu sulardakini.
Donakaldı Paros mermerinden bir heykele benzeyen o aynı yüzle
Kımıldamaksızın, bakıyordu kendine kendi şaşkın şaşkın. ...

... Kaç kere faydasız öpücükler sundu aldatan pınara.
Suların ortasında gördüğü boynuna kollarını dolamak arzusuyla
Ellerini kaç kere daldırdı, boşa kavuştu kolları sulara.
Neyi gördüğünü bilmiyor, fakat yanıyordu onunla,
Gözlerini aldatan hayal onu coşturuyordu.

Ey saf çocuk, neden bir kaçan hayal peşindesin?
Yok hiçbir yerde dilediğin; sen hele bir dön bak nasıl kaybolacak.
Gördüğün o, gölgesi suya vuran şeklin aksidir.
Onun olan hiçbir şeyi yok; seninle geldi, seninle kaldı,
Eğer ondan ayrılabilirsen seninle gidecektir.⁹⁰

Plinius sanatsal, Platon felsefi, Ovidius şiirsel açıdan aynı konuyu ele almışlardır. Metinlerinde açık olan bir şey vardır, o da ışık yoluyla yüzey üzerinde bir nesnenin görüntüsünün oluşmasını belirleyerek bu olgunun niteliğiyle ilgili öne sürülen görüşlerdir. Bu görüşlerin ortak noktaları şunlardır: Gölge ve yansımaları ortaya çıkartmak için üç temel öge gerekir: Nesne, yüzey ve belirleyici olarak ışık. Gölge ve yansımalar aslıyla ilişkilidir. Aslına benzer bir kopyadır. Gölge ve yansımalar yüzey üzerinde kalıcı değildir. Geçici, uçucudur. Bu nedenle de hayali olarak adlandırılır. İnsanoğlu farklı kaygılarla bu hayali görüntüyü yüzey üzerinde kalıcı kılmaya, sabitlemeye çalışmıştır.

Gölge ve yansımalarla ilgili olarak üzerinde durulması gereken önemli bir öge de izdüşüm, projeksiyon yoluyla yüzey üzerinde görüntü oluşturma düşüncesidir. Gölge ve yansımalar bir izdüşüm olarak yüzey üzerinde ortaya çıkar. Yaşlı Plinius'un çömlekçisi, Platon'un mağara ve Ovidius'un Narkissos söylencesi izdüşüm düşüncesinden kaynaklanır. İÖ 1000 yılında Endonezya'nın Cava ve Bali adalarında geliştirildiği sanılan gölge oyunu da izdüşüm düşüncesinden kaynaklanır. İzdüşüm (projeksiyon) bir ışık kaynağından çıkan ışıkla bir nesne ya da konunun görüntüsünü bir yüzey üzerine yansıtmaktır. Bir nesne arkadan aydınlatıldığında, nesnenin izdüşümü yüzey üzerinde görüntü olarak ortaya çıkar. Belirli bir kaynaktan çıkan ışık dalgaları hareket ederek ilerlerken (hareket eden ışığa, ışın denir) ışık geçirmeyen bir nesneyle karşılaştığında

bu nesneyi geçemez, nesnenin dışındaki ışık dalgaları ilerleyerek yollarına devam ederler ve ilk karşılaştıkları yüzeye çarparak nesnenin izdüşümünü oluşturur. Nesnenin bu izdüşümünü oluşturan, nesnenin ışık geçirmeyen yüzeyidir. Nesnenin bütün yüzeyi ışık geçirmez ise, izdüşüm bir gölge şeklinde, yani karanlık olarak oluşur. Nesnenin yüzeyinde yarı geçirgen bölgeler var ise, bu kez izdüşüm karanlık bir gölge değil, farklı tonlardan oluşan bir görüntü şeklinde ortaya çıkar. İzdüşüm, bir kaynaktan gelen ışık, izdüşümün ortaya çıktığı yüzey ve nesnenin ışık geçirgenliğiyle ilgilidir. Nesnenin izdüşümünün büyüklüğü ya da küçüklüğü ise ışık kaynağı, nesne ve yüzey arasındaki uzaklıkla ilgilidir.

Doğadaki bütün nesneler üçboyutludur. Eni, boyu ve derinliği vardır. Yüzey üzerinde izdüşüm şeklindeki görüntüler ise ikiboyutludur, çünkü görüntünün ortaya çıktığı yüzey ikiboyutludur. Bu açıdan bakıldığında yüzey üzerinde görüntü oluşturmak, üçboyutlu dünyayı ikiboyutlu yüzeye aktarmak çabasıdır. Yüzey üzerindeki bu ikiboyutlu görüntünün niteliği, ışık kaynağının yapısıyla ilişkilidir. Işık kaynağından gelen ışık doğrudan geliyorsa, yani doğrudan gelen güneş ışığı gibiyse, görüntünün sınırları belirgin olur. Yani görüntü kesinleşir. Işık kaynağı, önünde bulut olan güneş ışığı gibi yumuşak, dağınık bir ışık kaynağı ise görüntünün sınırları belirsizleşir. Yani görüntünün keskinliği zayıflar. İnsanoğlunun tarihin ilk dönemlerinden fark ettiği ve çeşitli şekillerde kullandığı ikiboyutlu yüzey üzerinde hayali görüntü oluşturma çabaları, ışığın temel bazı özelliklerini bilmekle ilgilidir. Işık dalga şeklinde yayılır, hareket halindedir ve durmadan ilerler. Bazı nesneler ışığı geçirmez, bazıları geçirir, bazıları da yansıtır. Peki, hareket halindeki ışıktan yola çıkarak, gölgeler ve yansımalar dışında yüzey üzerinde görüntü oluşturmak mümkün değil midir?

Camera Obscura: Işığı Toplayan Aygıt

Güneşli bir günde, dört tarafı kapalı, içine ışık sızdırmayan bir oda düşünün. Bu odanın bir duvarının tam orta noktasına iğneyle bir delik açıp ve deliğin karşısına gelen duvara, odanın içinden, beyaz bir kâğıt konulduğunda ortaya çıkan sonuç şudur: İğne deliğinden giren güneş ışığı, beyaz kâğıt üzerine yansır ve iğne deliğinin önündeki nesnelerin görüntüsü, alt-üst ve sağ-sol ters olarak, beyaz kâğıt üzerinde görülür. Yani deliğin önündeki nesnelerin görüntüsü karanlık kutu içinde ortaya çıkar. Beyaz kâğıt üzerindeki bu görüntü, bir nesnenin başka bir yüzey üzerindeki hayali görüntüsüdür.

İçine ışık sızdırmayan bu karanlık kutu aracılığıyla görüntü elde etmek, yine ışıkla ilgili bir konudur. Doğada düz olarak ilerleyen ışık dalgaları, nesnelerin alt ve üst noktalarından yansıyarak ilerler. İlerleyen ışık dalgaları, ışık geçirmeyen bir yüzeyle karşılaştığında bu yüzeye çarparak yansır ve yönünü değiştirerek ilerler. Eğer ışık geçirmeyen yüzey üzerinde bir delik varsa, nesnenin alt ve üst noktalarından gelen ışık dalgaları delikte birleşir, yani delikte toplanır ve deliği geçtikten sonra birbirinden ayrılarak ilerlemesine devam eder. Işıkla ilgili bu kuralı, görüntüyü ortaya çıkartan karanlık kutu açısından şöyle düşünmek gerekir: Nesneden gelen ışık dalgaları karanlık kutunun

yüzeyi üzerindeki iğne deliğinde toplanarak birleşir ve delikten kutunun içine giren ışık, kutunun karşı yüzüne çarptığı yerde nesnenin alt-üst ve sağ-sol ters olarak daire şeklinde görüntüsünü oluşturur.

Bu basit aygıtın adı *Camera Obscura*'dır. Latince *Camera* oda, *Obscura* karanlık anlamına gelmektedir. Bir iğne deliğinden giren ışıkla yüzey üzerinde görüntü oluşturmayı sağlayan bu basit aygıt *Karanlık Oda* ya da yaygın deyişle *Karanlık Kutu* denilmektedir. İğne deliğinden giren ışıkla karanlık kutunun içinde ortaya çıkan görüntü çok zayıftır. Görüntünün zayıflığıyla açıklanmak istenen netlik ve keskinliktir. Karanlık kutuda görüntünün netliğini ve keskinliğini etkileyen deliğin çapı, kutunun büyüklüğü ve nesnenin ışıklılığıdır. Konudan yansıyan ışık, karanlık kutuda görüntüyü oluşturur. Konudan yansıyan ışık ne kadar güçlüyse ve kutunun üzerindeki deliğin çapı ne kadar küçük ise görüntü o kadar net ve keskin olur. İşte, bu nedenle, karanlık kutuda güneşin görüntüsü bir başka nesneye, örneğin bir ağaca göre daha kolay ortaya çıkar. Güneş ışıklı olduğu için görüntüsü çok kalitelidir. Bu basit kutu ne kadar küçülürse elde edilen görüntü daha kaliteli olur. Nedeni, delikten giren ışığın, kutunun içinde aldığı yoldur. Kutu küçüldüğünde bu yol kısılır ve görüntüyü oluşturan ışığın gücü artar. Tersinde ise kutu içinde ışığın aldığı yol uzar ve görüntüyü oluşturan ışığın gücü azalır. Bu basit aygıt, her durumda, yani her ışık koşulunda yüzey üzerinde görüntü sağlar, ancak oluşan görüntünün kalitesi doğrudan nesneden gelen ışıkla ilgilidir.

Yunan filozofu *Aristoteles* (İÖ 384-322) *Problemler* (İÖ 330; *Problemata*) adlı eserinde ilk kez karanlık kutudan (*camera obscura*) söz eder. *Aristoteles*, ışıkla ilgili kuralları anlamıştı ve karanlık kutunun nasıl çalıştığını biliyordu. *Problemler* kitabında, *Aristoteles*, güneş ışığının kare şeklindeki bir delikten geçtikten sonra, daire şeklinde bir görüntü oluşturması üzerinde durur.⁹¹ Yine kitabın ilerleyen sayfalarında, "Güneş tutulmasına bir elekten ya da ağaç yapraklarının arasındaki bir açıklıktan bakıldığında neden, yuvarlak bir görüntü görülür?" diye sorar. Aynı kuralın köşeli bir delikten giren ışığın koni biçimli dairesel görüntü olarak görülmesinde de geçerli olduğunu söylemiştir.⁹²

İnsanoğlunun tarihin çok eski zamanlarından beri ışığı farklı kaygılarla kullandığı bilinmektedir. Eski Mısır Mezarları (İÖ 3000), Ninive Asur Harabeleri (İÖ XIII. yüzyılın ikinci yarısı) ve Pompei Evlerinde (İÖ II. İS I. yüzyıl) ışığı toplamaya yarayan mercek biçiminde cam parçaları bulunmuştur. Yunan oyun yazarı *Aristophanes* (İÖ y. 450- y. 388) İÖ V. yüzyılda merceğin ortaya çıkışından söz eder.⁹³ Yine İÖ 300'lerde ünlü matematikçi *Öklit* (Eukleides; İÖ 365-y.300), *Optik* (Optika) adlı eserinde ışık ve görmekle ilgili kurallardan, ışığın düz bir şekilde ilerlediğinden söz etmesi, karanlık kutuyu çağrıştırmaktadır. *Aristoteles*'in *Problemler* kitabında sözünü ettiği konuya, İÖ V. yüzyılda Çinli filozof *Mo Ti* (İÖ 470-391) temel optik kurallarla ilgili olarak değinir. *Mo Ti*, karanlık kutuda iğne deliğinden giren ışığın ters görüntü oluşturduğundan ilk kez –şu anki bilgilerimizle– söz eden kişidir.⁹⁴ *Mo Ti* bu aygıtı, ışığın toplandığı iğne deliği nedeniyle, *Toplanma Yeri* ya da *Kapalı Değerli Oda* adını vermiştir.⁹⁵

IX. yüzyıla kadar Çin metinlerinde karanlık kutu konusuyla karşılaşılmaz. İS IX. yüzyılda *Tuan Chheng Shih* tavanlarında çeşitli öykülerin anlatıldığı ve görüntülerin yansıtıldığı Budist tapınaklarından (Pagoda) söz ederken, karanlık kutu konusuna değinir.

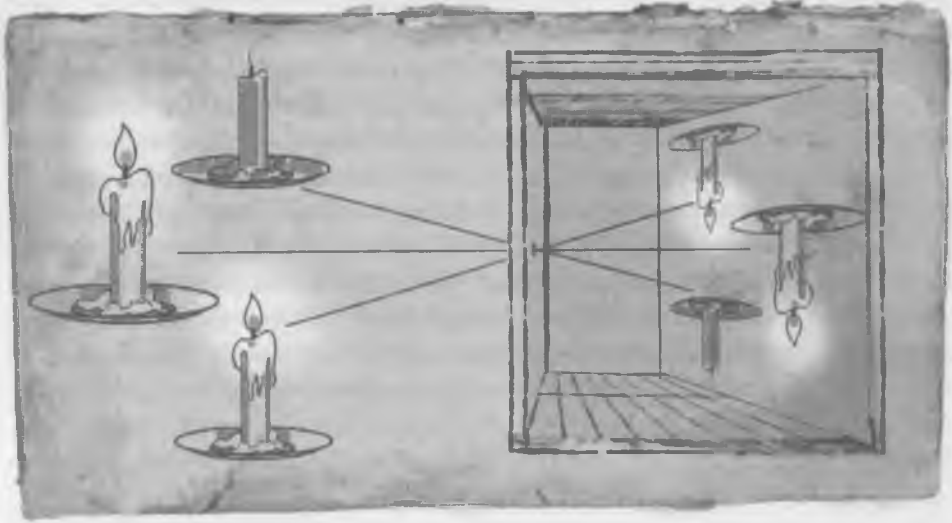
Shen Kua da (1035-1095) aynı konudan ileri tarihlerde söz eder. Shen Kua, karanlık kutunun verdiği ters görüntüden, ışığı toplayan delikten, ayrıca yansıtıcı aynalardan ve odak noktasından söz etmiştir. Yine Çin'de X. yüzyılda Yu Chao-Lung Pagodalar için geliştirdiği bir modelde karanlık kutuyla görüntü elde etmekten söz eder.⁹⁶

Ne Çinli bilim adamlarının ne de Aristoteles'in metinlerinde karanlık kutuda görüntünün nasıl oluştuğunu açıklayan tatmin edici açıklamalar vardır. Fizikçi ve matematikçi Arap bilim adamı İbnü'l-Heysem'in (Ebu Ali el-Hasan İbnü'l-Heysem, Latince Alhazen; İS 965-1039/40) ünlü eseri *Kitâb el-Menâzır*'dır.⁹⁷ Bu eser, yedi kitaptan (bölüm) oluşur. İlk üç kitap görme, 4., 5. ve 6. kitaplar ışığın yansıması ve 7. kitap ise ışığın kırılması konularıyla ilgilidir. Soyut kuramlardan çok, deneysel çalışmalar yapan İbnü'l-Heysem, güneş ışığı, ateş ışığı ya da aynadan yansıyan ışık, kaynağı ne olursa olsun bütün ışıkların doğasının aynı özellikleri taşıdığını belirtir. Görmeye ilgili olarak ilk doğru açıklamayı da o yapmıştır. Nesneden yansıyan ışığın gözlerimize girdiğini söylemiştir.⁹⁸ *Kitâb el-Menâzır*'ın birinci kitabının üçüncü bölümünde karanlık kutudan söz etmektedir. İbnü'l-Heysem, karanlık kutuyu ışık ve görme konularıyla, özellikle de ışığın doğrusal yayılmasını deneysel olarak göstermek için kullanmıştır. Mumları kullanarak yaptığı deneyde ışığın doğrusal olarak yayıldığını belirlerken bu deneyimde karanlık kutunun çalışma sistemini de ortaya koymuştur. İbnü'l-Heysem, karanlık kutunun çalışmasını da açıkladığı bu ünlü mum deneyini şöyle kaleme almıştır:

İşıkların ve renklerin havada ya da benzeri saydam nesnelerde karışmadığı açıktır. Işıkların karanlık bir mekâna geçip, oradaki bir perde üzerine düştüğü bir aralığın (deliğin) önünde farklı uzaklıkta ve şekilde yerleştirilmiş çok sayıda mumun ışığı, mumların konumuna göre farklı şekilde bu perde üzerinde ortaya çıkarlar. Aralıkta doğrusal bir çizgi boyunca geçen her bir mumun görüntüsü perdede tersi bir konumda ortaya çıkar. Eğer mumlardan birisi örtülürse, yalnızca o mumun görüntüsü ortadan kalkar; örtü kaldırılırsa, ışık geri gelir...⁹⁹

İbnü'l-Heysem'in karanlık kutuyu kullandığı bu deneyinde, mumlardan gelen ışık ışınlarının (ışık ışını kavramını da açık bir şekilde tanımlar) Mo Ti'nin *Toplanma Yeri* diye adlandırdığı karanlık kutunun deliğinde toplandığını ve birbirine karışmadan doğrusal bir çizgi boyunca deliği geçerek yüzey üzerinde görüntüyü oluşturduğu belirlenmiştir. Böylece, karanlık kutunun temel öğeleri ortaya çıkmıştır. Dört tarafı kapalı, içine ışık sızdırmayan bir kutu, içine ışık girmesini sağlayan küçük bir delik, deliğin karşısında nesne ve bu nesnenin kutunun içindeki deliğin karşısında ortaya çıkan, alt-üst ve sağ-sol ters görüntüsü. İbnü'l-Heysem karanlık kutuda elde ettiği görüntünün niteliğiyle ilgili olarak da saptamalar yapmıştır. O, şu soruların cevabını aramıştır: Karanlık kutu içinde, yüzey üzerinde ortaya çıkan görüntünün niteliğini (biçimini) belirleyen deliğin biçimi mi (çapı) yoksa ışık kaynağının, deliğin karşısındaki nesnenin biçimi mi? İbnü'l-Heysem'e göre, karanlık kutuda yüzey üzerinde ortaya çıkan görüntü, deliğin karşısındaki nesnenin biçimini taşır. Ona göre belirleyici olan etmenler, kaynağın (nesnenin) ve deliğin çaplarıyla, görüntünün oluştuğu yüzeyin deliği ve nesneye olan uzaklığıdır.¹⁰⁰

İbnü'l-Heysem, X. yüzyılda optik ve ışıkla ilgili yaptığı çalışmalarla karanlık kutunun (camera obscura) nasıl çalıştığını doğru olarak açıklayan ilk kişi –bilim adamı– olmuştur.¹⁰¹ İbnü'l-Heysem, yüzey üzerinde hayali görüntünün oluşumuyla ilgili şu sözleri dile getirdiği söylenir. Latincesi şöyle, *Et nos non invenimus itu* anlamı şu: *Bunu biz bulmadık*. Bu sözler, gözlemler sonucunda ışığın doğasını öğrenen bir kişinin karanlık kutuya, yani deneye dayalı bilime saygı göstergesidir.



Resim 2

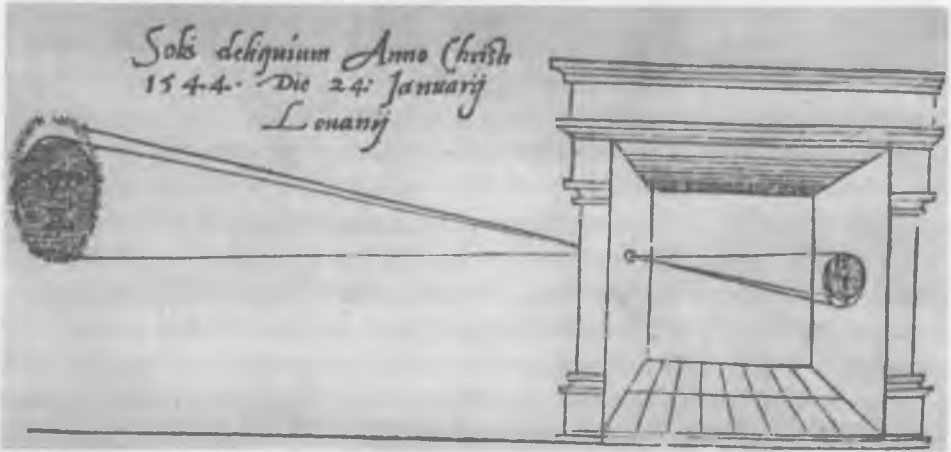
Karanlık Kutu (Camera obscura). X. yüzyıl. İbnü'l-Heysem'in ışığın doğrusal olarak hareket ettiğini kanıtlamaya yönelik yaptığı deneyle ilgili çizim. (Topdemir, a.g.e., s. 70'den uyarlayarak çizen F. Uçar.)

İbnü'l-Heysem'in optik üstüne yaptığı çalışmalarından İngiliz Roger Bacon (1220-1292) çok etkilenmiştir. Bacon deneysel bilime çok önem veriyordu. Aynalar ve mercekler kullanarak yüzey üzerinde görülebilir görüntüleri sağlamakla ilgili deneyleriyle halk arasında sihirbaz olarak da ünlenmiştir. Bacon güneş tutulmasını gözlemlemek için karanlık kutuyu kullanmıştır. Karanlık kutudan çok söz etmesine rağmen aygıtın çalışma sistemini açıklamamıştır. Bacon'ın konuyla ilgili düşünceleri, Ortaçağ boyunca özellikle astronomi alanında karanlık kutunun kullanılmasına ortam yaratmıştır. Yine aynı dönemde yaşayan John Pecham (1240-1292) *Doğal Optik –Doğal Perspektif–* (1279; *Perspectiva Communis*) adlı eserinde, güneş tutulması sırasında ayın güneşin önüne geçtiğinde oluşan yarım ay şeklindeki durumun karanlık kutuyla görüntülenebileceğini belirtmiştir.¹⁰²

Işık yoluyla yüzey üzerinde hayali görüntü elde etmenin aygıtı olan karanlık kutunun çalışma şeklini gösteren ilk resim (çizim resim) Hollandalı matematikçi ve astronom olan Reinerus Gemma Frisius (1508-1555) tarafından yayımlandı. Frisius'un resminde, karanlık kutuyla birlikte görülen tarih 24 Ocak 1544. Güneş tutulmasının resmedildiği bu eserde, karanlık kutu kesit olarak görülmektedir. Bir oda şeklindeki karanlık kutunun

bir yüzündeki deliğin tam karşısında güneş tutulması yer almaktadır. Resimde güneş tutulmasından gelen ışık, nesnenin alt ve üst noktalarından gelen ışıklar, delikte toplanarak birleşmektedir. Deliği geçtikten sonra birbirinden ayrılarak kutu içinde ilerleyen ışığın, deliğin karşısındaki yüzeyde güneş tutulmasının görüntüsünü oluşturduğu görülmektedir. Frisius'un 1544 yılında yaptığı bu resimde, yüzey üzerinde hayali görüntü oluşturmak için kullanılan aygıtın çalışma biçimi, belirgin ve anlaşılır bir şekilde görülmektedir.

Rönesans ve daha sonrasında karanlık kutu bilimsel amaçlı çalışmalarda özellikle de astronomide yaygın bir şekilde kullanıldı. Aynı dönemde bu aygıt ressamların da dikkatini çekti. *Leonardo da Vinci* (1452-1519) bu aracın çizim yapmak için kullanılabileceğini belirten notlar kaleme aldı. Leonardo 1490 yılında insan gözünün çalışmalarını anlamaya çalışırken, nesnelerden yansıyan ışığın, insan gözünün içinde birleşerek gözün içinde görüntüyü oluşturduğunu iddia etmiştir. Bu iddiasını yaptığı küçük bir karanlık kutu ile doğrulamaya çalışmıştır. Böylece, insan gözünün çalışmasını ve perspektifin yapısını açıklamıştır. Leonardo, aydınlatılmış bir nesneden yansıyan ışık, karanlık bir odanın duvarındaki delikten içeri girdiğinde, nesnenin görüntüsünün odanın içinde deliğe yakın bir yere konulan beyaz kâğıt üzerinde görüleceğini söyler. Leonardo, yüzey üzerinde ortaya çıkan görüntünün niteliğiyle ilgili bilgiler verir. Kâğıt üzerindeki görüntünün, nesnenin biçimine ve renklerine uygun olduğunu, ancak daha küçük ve kesişme noktası nedeniyle tepetaklak, yani ters olduğunu belirtir.



Resim 3

Karanlık Kutu. 1544. Karanlık kutunun yayımlanmış ilk çizimi. 24 Ocak 1544'de Hollandalı bilim adamı Reinerus Gemma-Frisius'un güneş tutulmasıyla ilgili yaptığı çizim.

Frisius'un yaptığı resimde karanlık kutudan elde edilen görüntü, alt-üst ve sağ-sol ters olarak görülür.¹⁰³ Leonardo bu konuyla ilgili önemli bir saptama yapmıştır. Ona göre, delikten giren ışık, karşı duvarda görüntüyü oluşturmada, karanlık kutu içinde, deliğe yakın bir yere yarı şeffaf bir kâğıt konularak bu kâğıdın arkasından bakıldığında, ortaya çıkan görüntü sadece alt-üst ters olarak belirir. Böylece, görüntünün sağ-sol

tersliği ortadan kalkar. Leonardo bu şekilde, yüzey üzerindeki görüntü açısından önemli bir noktayı tespit etmiştir. Leonardo'nun söylediği şekilde elde edilen görüntü, kâğıdın niteliği nedeniyle zayıflayabilir. Leonardo, karanlık kutuyla ilgili detaylı çalışmalarına rağmen bu aracı çizim için –bazı ressamalar gibi– asla kullanmamıştır.

XVI. yüzyılın ortalarında karanlık kutuya önemli bir teknik ekleme yapıldı. Basit iğne deliği yerine camdan yapılmış mercek konuldu. Çinli bilim adamı Mo Ti'nin (İÖ 470-391) *Toplanma Yeri* diye adlandırdığı, nesneden gelen ışığın toplandığı deliğin yerini mercek almıştır. Artık ışığın toplandığı yer, mercek olmuştur. Merceğin bu aygıtı eklenmesinin kimin tarafından yapıldığı tartışmalıdır. Karanlık kutuyla ilgilenen Roger Bacon aynı zamanda ışık, optik, aynalar ve mercekler üzerine de çalışmıştır. Bacon'ın da merceği karanlık kutuya eklediği düşünülebilir, ancak genel kanı mercek eklemesinin İtalyan matematikçi, fizikçi ve doğa bilgini *Girolamo Cardano* (1501-1576) tarafından yapıldığı yönündedir. Kaynak olarak *Bilimsel Ansiklopedi*'nin (Scientific Encyclopedia) 1555 yılı baskısı gösterilmektedir.¹⁰⁴ Cardano'nun da metinlerinde mercek karşılığı olarak kullandığı kavramlar açık ve net değildir.

Mercek, ışığın karanlık kutuya girmesi için daha geniş açıklık sağladı. Böylece, görüntünün parlaklığı, netliği ve keskinliği arttı ve doğal olarak karanlık kutunun yüzey üzerinde sağladığı görüntünün kullanım alanları genişledi. Özellikle de çizim yapmak isteyen ressamalar tarafından çok kullanılmaya başladı. 1568 yılında perspektif konusunda kitap yazan Venedikli *Daniele Barbaro* (1513-1570) karanlık kutuyla birlikte dışbükey merceği metinlerinde belirtti. Barbaro, görüntünün niteliğini etkileyen mercek ve açıklık (*diyafram*) konusunda önemli saptamalar yaptı. İtalyan doğa bilgini *Giovanni Battista della Porta* (1535-1615), *Doğa Büyüsü* (1558; *Magia Naturalis*, 4 kitap; 2. basım, 20 Kitap, 1589) adlı ünlü eserinde karanlık kutuyu merceklerle birlikte ilk kez detaylı bir şekilde yazmıştır. Delik yerine bir dışbükey mercek konulduğunda görüntünün çok daha net ve keskin olacağını, sokakta yürüyen insanların, renklerin, giysilerin ve her şeyin gerçeğine daha yakın görüneceğini, della Porta açık bir şekilde kaleme almıştır. Eğer resim yapmıyorsanız, bu aracın verdiği görüntünün konturlarını kalemle çizin ve daha sonra da boyayın diyen della Porta, karanlık kutunun yüzey üzerinde sağladığı görüntüye yeni yollar açmıştır. Hatta kendisi büyük bir karanlık kutunun önünde, aktörlere gösteri yaptırarak onların duvar üzerindeki ters görüntülerini dostlarına izletmeye çalışmıştır.

Alman astronomu *Johannes Kepler* (1571-1630) *Karanlık Kutu* (Camera Obscura) terimini asıl anlamında ilk kullanandır. Frisius'un 1544'te resmini yaptığı aygıtı, Kepler 1620 yılında geliştirdi. Mercekten gelen görüntünün doğru görülebilmesi için aygıtı ayna sistemi ekledi. Kepler'in geliştirdiği çadır şeklindeki ve elle taşınabilir karanlık kutular, sanatçılar ve amatör ressamalar tarafından XVII. yüzyılda yaygın bir şekilde kullanıldı. Yine bu dönemde yaşayan Cizvit Papaz ve araştırmacı *Athanasius Kircher* (1602-1680) karanlık kutuyu en yaygın bir şekilde tanıtan resmi yaptı. Kircher'in *Işık ve Gölgenin Yetkin Sanatı* (1646; *Ars Magna Lucis et Umbrae*) kitabındaki resimde, oda şeklinde ve içinde insan bulunan çift yönlü karanlık kutu kesitten görülür. Odanın karşılıklı duvarlarındaki birer mercekten giren ışık, deliklerin önündeki konuyu odanın içine düşürür. Odanın içindeki kişi ise, deliklerin hemen arkasında yer alan şeffaf yü-

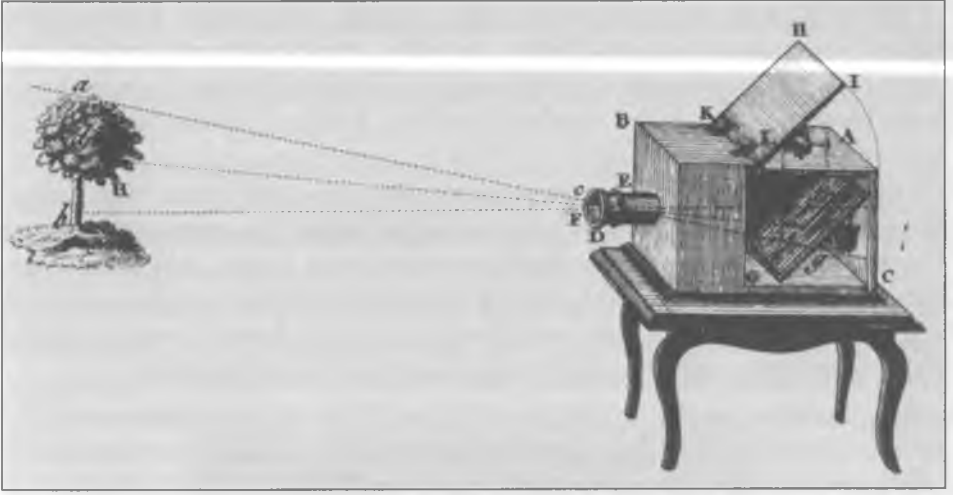
zeylerde beliren görüntüleri izlemektedir. Resimde çift yönlü karanlık kutunun nasıl çalıştığı kesit olarak açık bir şekilde görülür. Görüntüler, deliklerin arkasındaki şeffaf yüzeylerde olduğu için sadece alt-üst olarak terstir. İbnü'l Heysem ile başlayan çalışmalar sonucunda, karanlık kutunun yüzey üzerinde sağladığı görüntü nitelik açısından önemli gelişmeler göstermiştir. Çeşitli dönemlerde farklı bilim adamlarının yaptığı katkılara rağmen, Kircher'in 1646 yılında yaptığı resimdeki karanlık kutunun hâlâ optikle ilgili sorunları vardı. Işığın toplandığı yere nasıl bir mercek konulması gerektiği sorunu bir bilmeceye dönmüştür. Karanlık kutunun verdiği görüntünün niteliğiyle ilgili sorunları, yani optikle ilgili bilmeceyi keşiş *Johann Zahn* (1631-1707) 1685 yılında çözmüştür. Kısa ve uzun odaklı mercek sistemini (objektif) karanlık kutuya uyarlamıştır. Böylece, basit bir optik düzenlemeyle, uzaktan geniş bir peyzajın ya da yakından bir portrenin görüntüsünün elde edilmesi sağlanmıştır. Zahn'ın yaptığı katkılarla karanlık kutu, hem iç hem de dış mekânlarda kolaylıkla kullanılmaya başlamıştır. Aygıt artık günlük hayatta insanların arasındaki yerini bulmuştur.

Yüzey üzerinde görüntü elde etmeyi sağlayan bu aygıtın, harekete geçirici temel ögesi nedir? Işıktır. Işık, kontrol edilerek, yönlendirilerek, yörgülerek yüzey üzerinde görüntü elde edilmiştir. Karanlık kutu, ışığa özgü bir resmetme teknolojisidir. Işığın doğal ortamında dalga şeklinde ilerleyerek yayılmasının fark edilmesi, bir delikte ışığın toplanması ve yüzey üzerinde görüntü oluşturmak. İşte, bütün bunların art arda geliştiği tabii ki insan aklının ürünüdür. Bu yeni anlayışın özünde, doğanın hazırladığını keşfeden



Resim 4

Karanlık Kutu. 1646. Athanasius Kriker tarafından 1646'da Roma'da yapılan büyük bir karanlık kutu. Hareket edebilen küçük bir odadan oluşan karanlık kutu, resmedilmek istenilen konunun önüne taşınıyordu. Konunun karanlık kutu içinde şeffaf bir yüzey üzerinde elde edilen görüntüsü kalemle çizilerek sabitleştiriliyordu.



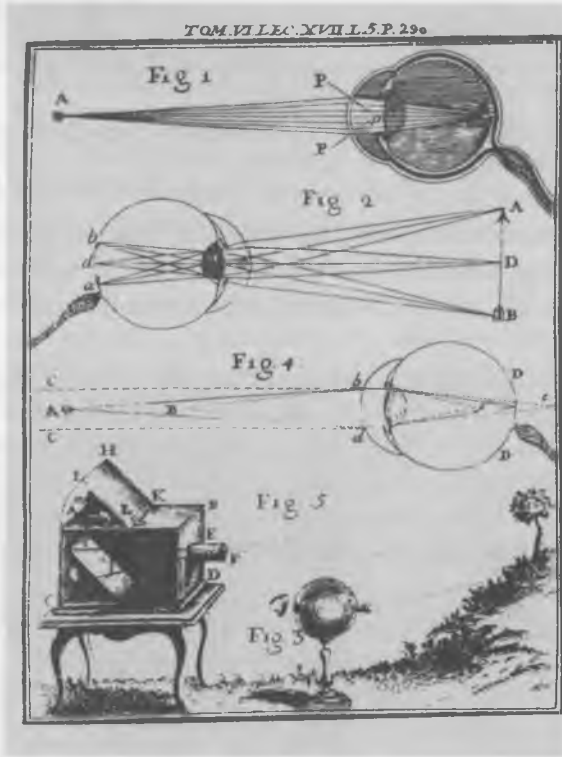
Resim 5

Karanlık Kutu. 1781. Nesnelerin çizimi için kullanılan elle taşınabilir karanlık kutu.

insan aklı vardır. Karanlık kutuyla birlikte ortaya çıkan anlayış, mercek (optikle) çevreye bakmaktır. Bu, şu demektir: O güne kadar yüzey üzerine bir nesne ya da konuyu resmeden kişi (sanatçı), gözüyle gördüğünü zihin sürecinden geçirerek yüzeye aktarmaktaydı. Kişi, gözüyle gördüğünü yüzey üzerine resmediyordu. Bu nedenle de gözle görmek temel bir ögeydi. Resmedilen konu, gözle görülen konudur. Gözle konu arasında ışık dışında bir başka belirleyici, yönlendirici öge yoktur. Karanlık kutuyla birlikte optiğin verdiği görüntüden yola çıkarak resmetmek başlamıştır. Karanlık kutuyla yüzey üzerine bir konuyu resmeden kişi, sadece gözünün gösterdiğini değil, gözünün önündeki optikten gördüğünü resmeden kişidir. Bu kişinin gözüyle resmetmek istediği konu arasında, ışık dışında belirleyici ve yönlendirici bir öge olarak, optik yer almaktadır. Bu kişi, optikten dünyaya bakan kişidir ve klasik resmetme anlayışından farklı bir anlayışın insanıdır. Karanlık kutu, optikten dünyaya bakmaktır ve bu anlayış klasik resmetme anlayışından çok farklıdır. Gelenekselden farklı yeni bir durum söz konusudur.

Optik yoluyla elde edilen görüntünün kendine özgü özellikleri vardır. Karanlık kutuyla birlikte artık nesnelerin görüntüleri yüzey üzerinde, yepyeni bir teknikle, üretilmiş bir ürün haline gelmiştir. Böylece, karanlık kutuya sahip olan herkes bu görüntüyü üretebilir olmuştur. Üçboyutlu olan canlı ve cansız nesnelerin ikiboyutlu olarak hayali görüntüye dönüşmesi, insan bilincini yeni bir görsel anlayışa yöneltmiştir. Bu yeni görsel anlayış, devasa bir dünyanın, karanlık kutunun iğne deliği şeklindeki küçücük açıklığından geçerek, küçücük bir yüzey üzerinde, nesnelerin bütün niteliklerini içeren küçücük ikiboyutlu hayali bir görüntü olarak ortaya çıkmasıdır. Hayali görüntü bir resmetme süreci sonunda ortaya çıkar, ancak bu resmetmenin sonucunda yüzey üzerinde elde edilen figürler kalıcı değildir. Bu ikiboyutlu hayali görüntü, yüzey üzerinde hem gerçeğin yansıması hem de yansımanın gerçeği konusunu ışık ve optik bağlamında gündeme getirmiştir.

Fiziksel gerçeğin tıpatıp benzerini üreten bu aygıt, insan gözüyle ilgili açıklayıcı bilgileri sergilemiştir. Bu aygıtlarla birlikte insanoğlu, görerek algılamaya konusuyula ilgili yeni bir durumla karşılaşmıştır. Karanlık kutunun kullanıldığı dönemde, bu aygıt dışında başka hiçbir şekilde nesneleri yaşamdaki renkleri, dokuları, bulundukları ortamı ve hareketleriyle temsil etmek mümkün değildir. Bu aygıt, insanın gözleriyle gördüğü şeyleri yatay ve dikey bir çerçeve sınırlaması içinde ikiboyutlu olarak görmesini sağlamıştır. Bu aygıtın sınırladığı çerçeve içinde görünen şeylere bakan kişi, geleneksel resmetme teknikleriyle ikiboyutlu yüzey üzerindeki resimlere bakan kişiden farklı durumdadır. Karanlık kutunun görünür kıldığı şeye bakan kişi yüzey üzerinde nesneleri renkli, net ve berrak olarak görürken, aynı zamanda yüzey üzerinde hareketi, zamanın nesnel olarak ilerlediğini ve görünür olan bu şeyin kalıcı olmadığını farkındadır.



Resim 6

İnsan Gözü ve Karanlık Kutu. XVIII. yüzyıl. İnsan gözü ve karanlık kutu karşılaştırmasını gösteren bir çizim.

Karanlık kutunun verdiği görüntü, nesneleri ve olayları içinde bulundukları şimdiki zaman diliminde resmeder. Karanlık kutunun ortaya çıkardığı resmetme tekniğinin belirgin özelliği olan şimdiki zaman diliminde resmetme konusunu biraz açalım. Bu anlamda, geleneksel resmetme tekniklerine göre çok farklı bir durum söz konusudur. Burada zaman kuramı açısından iki farklı an üzerinde durmak gerekir. *Resmedilme eyle-*

mi an'ı ve resmedilen an'dır. Yüzey üzerinde bir şeyin resmedilmesi eylemi bir süreyi kapsar. Örneğin, tuval üzerine bir resmin yapılması 5 saat sürebilir. Bu durumda, resmedilme eylemi an'ı denildiğinde uzun bir süre anlaşılır. Geleneksel resmetme tekniklerinde bu an uzun bir süreyi kapsar. Bu uzun süre içinde, örneğin bir insanın; bakışı, bir durumu resmedilir. İşte bu da, nesnenin yüzey üzerine resmedilen an'dır. Resmedilen an, çok kısa bir süreyi kapsar. Geleneksel resmetme tekniklerinde resmedilme eylemi uzun bir süre alırken, resmedilen an doğal olarak çok kısa bir süreyi kapsar. Yani resmedilme eylemi an'ı ile resmedilen an'ların süreleri eşit değildir. Karanlık kutu da işe bu durum geleneksel resmetme tekniklerinden farklıdır. Bir insanın bakışı ya da bir durumun resmedilme sürecini karanlık kutuyla düşünelim: Nesnenin bir an'ının resmedilmesi söz konusudur. Bu resmedilme an'dır. Bu an'ın oluşturduğu süre içinde nesneden yansıyan ışıklar, karanlık kutuya ulaşır ve yüzey üzerinde görüntüyü oluşturur. İşte bu süreç, resmedilme eylemi an'dır. Karanlık kutuyla ilgili olarak şunu söylemek gerekir: Görüntünün karanlık kutu içinde olduğu an (resmedilme eylemi an'ı) aynı zamanda resmedilme an'dır. Yani resmedilme eylemi konunun şimdiki zamanında gerçekleşir. İşte bu nedenle konunun şimdiki zamanıyla resmedilen an aynıdır.

Zaman kuramı açısından diğer konu da resmedilen an'dır. Karanlık kutu, bir konunun önüne konulduğunda bu konu, içinde bulunduğu zaman diliminde, yani yaşadığı an'da görüntü olarak yüzey üzerinde ortaya çıkar. Bu durumda doğal olarak, karanlık kutunun verdiği görüntünün zamanı ile konunun zamanı aynıdır. Konunun üzerinden yansıyarak gelen ışık, bir zaman dilimi (süre) içinde karanlık kutuya ulaşır. Bu ışığın karanlık kutuda görüntüyü oluşturması da bir zaman dilimi (süre) gerektirir. Burada iki farklı *an* söz konusudur. Konudan ışığın geldiği an ve konunun resmedilme eylemi an'dır. Karanlık kutunun çalışma sisteminin bir sonucu olarak, konunun üzerinden gelen ışığın hızı ve gücü nedeniyle bu iki farklı mekândaki an (zaman dilimi) birbirleriyle çakışır. Böylece, konunun ve görüntünün şimdiki zamanı (ışığın yol alması dışında) üst üste çakışır. Bu nedenle karanlık kutu için, *şimdiki zamanı sunan aygıt* demek gerekir. Burada sözü edilen nesnel zaman, yani saat zamanıdır. Görüntünün öznel ya da hissediş zamanı ise farklı bir konudur. Geleneksel resmetme tekniklerinde ise hiçbir durumda, resmedilme eylemi konunun şimdiki zamanında gerçekleşemez. Bu durum, resmetme eylemi açısından mümkün değildir. Geleneksel resmetme teknikleriyle konunun şimdiki zamanı resmedilse bile, resmetme eylemi konunun şimdiki zamanında sonuçlanamaz. Resmetme an'ı geçer, ancak resmetme eylemi devam eder.

Karanlık kutunun temel öğeleri, içine ışık sızdırmayan kutu, ışığın geçtiği açıklık, yani mercek ve görüntünün olduğu yüzeydir. İşte bütün bunların hepsi teknolojidir. Karanlık kutunun ürettiği görüntü bu aygıtın çıktısıdır. Girdisi ise ışıktır. Işık bu aygıtın içinde şekil alarak, yüzey üzerinde görüntüyü üretir. Bu yönüyle karanlık kutu için yüzey üzerinde görüntü üreten aygıt denebilir. Görmeye kavranan bir gerçekliği sunan bu aygıt, doğal olarak insanların ilgisini çekmiştir. Kısaca söylemek gerekirse karanlık kutu, ışığın büründüğü yeni bir teknolojidir. Bu yeni teknolojiyi anlamak için de kullanım alanlarına bakmak gerekir. Karanlık kutu topluma üç farklı alandan yayılmıştır. Bu büyüklü aygıt; XVII. ve XVIII. yüzyıllarda *Jan Vermeer* (1632-1675), *Giovanni Antonio*

Canal Canaletto (1697-1768), *Joshua Reynolds* (1732-1792) ve *Paul Sandby* (1725-1809) gibi Royal Akademi üyesi ünlü resim sanatçıları tarafından resim çalışmalarında kullanılmıştır. Özellikle Vermeer'in karanlık kutuyu keşfetmesi ve çalışmalarında kullanması araştırmalara konu olmuştur.¹⁰⁵ Karanlık kutunun bir diğer kullanım alanı ise bilimsel çalışmalar, eğitim ve eğlence amaçlı gösteriler olmuştur. Bu aygıtın geleceğe ışık tuttuğu ve yön verdiği alan ise, yüzey üzerindeki hayali görüntünün kalıcı olmasını sağlamaya yönelik çabalarlardır. Bu çabaların sonucunda da fotoğraf bulunmuştur. Fotoğrafın tarih öncesi diyerek iki temel konudan söz etmiştik: Birincisi, ışığı kullanarak yüzey üzerinde nesnelerin görüntüsünü oluşturmak, ki karanlık kutu bunu sağlamıştır. İkincisi ise yüzey üzerinde oluşan görüntünün sabitleyerek kalıcı olmasını sağlamaktır.

İnsanoğlu çizerek, boyayarak ve kazıyarak yüzey üzerine resmetme yanında karanlık kutuyla birlikte, ışıkla resmetmenin yolunu keşfetmiştir. Işıkla resmetmenin aygıtı olan karanlık kutunun yüzey üzerinde sağladığı görüntü kalıcı değildir. Bu görüntü, ışıkla birlikte ortaya çıkar ve ışık yok olunca görüntü de ortadan kalkar. Bu nedenle hayalidir. XVIII. yüzyılda karanlık kutuyu kullananların yaptığı şey, bu aygıtın verdiği görüntüyü kâğıda kopya etmek olmuştur. Görüntünün kendisi olduğu yüzey üzerinde kalıcı değildir. Kalıcı olan görüntünün kâğıt üzerine çizilen resmidir. Işıkla resmetmek, ışığın sağladığı görüntünün yüzey üzerinde kalıcı olması demektir. Karanlık kutu sürecin bir aşamasını sağlamıştır. Fizik bilimiyle ilgili olarak, ışık ve optikle, yüzey üzerinde görüntünün oluşması tamamlanmıştır. Yüzey üzerinde görüntü elde etmeye yönelik bu çabalar yanında insanoğlu ışığı kullanarak yüzey üzerinde kalıcı olan şekiller, çizimler, renkler oluşturmaya çalışmıştır. İnsanoğlu bu alandaki çabaları sırasında doğadaki ışığa duyarlı maddelerle ilgilenmiştir. Kimya bilimiyle ilgili bu çabalar sonunda insanoğlu, karanlık kutunun sağladığı kalıcı olmayan görüntüyü yüzey üzerinde sabitlemeye yönelmiştir.

Yüzey Üzerinde Gerçek Görüntü: Işık ve Duyarlı Yüzey

Yüzey üzerindeki görüntünün kalıcı kılınmasına yönelik çabaların tarihi de neredeyse yüzey üzerinde görüntü oluşturmak kadar eskidir. İnsanoğlu doğadaki gözlemlerinden yola çıkarak ışıkla ilgili bir konuyu daha keşfetmiştir. Bu konu da, doğadaki bazı bitki ya da minerallerin ışığa duyarlı olmasıdır. Işık, nasıl ki yüzey üzerinde görüntü oluşturulmasında temel öge ise, yüzey üzerinde görüntünün kalıcı olmasını sağlayan çabalar da ışıkla başlamıştır. İnsan derisinin güneş ışığından etkilenecek giderek koyulaşması gibi doğada güneş ışığından etkilenecek rengini değiştiren maddeler vardır. Antikçağ'da renklerin tonunu açmak için ağartıcı özelliği olan bitkisel maddeler kullanılmıştır. Güneş ışığından etkilenecek renklerin ağarması, yani renklerin açılmasıyla ilgili en iyi örnek, kırsal bir alana kurulmuş olan çadırların sökülmesinden sonra arazi yüzeyinde ortaya çıkan renk farkıdır. Bunun nedeni, arazideki toprak ve bitki örtüsünün, güneş ışığından etkilenecek renklerinin açılmasıdır. Çadırların kapladığı alanlar güneş ışığından etkilenmediği için normal renginde kalır. Çadırların bulunduğu yerler, koyu renk olarak, alanın yüzeyine yapılmış bir resim gibi görülür. Bu durum, güneş ışığından etkilenecek insan

derisinin kararması ve bileğimizdeki saatin resminin oluşmasından farklıdır. Arazi-deki bitki örtüsü ve insan derisi ışığa duyarlıdır, ancak etkilenmeleri farklıdır. Güneş ışığı bitki örtüsünü ağartırken, insan derisini karartır. Bazı maddelerin rengi insan derisi gibi ışıktan etkilenecek koyulaşırken, bazı maddelerin rengi de bitki örtüsü örneğinde olduğu gibi ağarır, yani açılır. Üzerinde durulması gereken konu, doğadaki bazı maddelerin ışıktan etkilenecek renklerinin değişmesidir.

Eski Yunan'ın tragedya yazarlarından *Sophokles* (İÖ y. 496-y. 406) bilimsel olmaktan öte bir sezdirme şeklinde, karartılmış bir oda içindeki ışığa duyarlı maddelerden söz eder. Eski Romalı mimar ve mühendis *Vitruvius* (Marcus Vitruvius Pollio, İÖ I. yy.) sülügen tozu maddesinin güneş ışığı altında hızla siyahlaştığını belirtir¹⁰⁶ *Plinius –Yaşlı–* (Gaius Plinius Secundus, İS 24-79) ise ilk kez yazılı olarak ışığa duyarlı gümüş tuzlarından söz eder. Plinius, *Doğal Tarih* adlı ünlü eserinde güneş ve ay ışığında giderek kararan gümüş klorür maddesinden söz etmiştir. Hong Kong Üniversitesi'nde ders veren Çinli bilim adamlarından *Hun-tsi-kwan* İÖ I. yüzyıla ait kimyasal işlemlerle ışığa duyarlı hale getirilmiş levha kalıntıları bulunduğundan söz etmektedir.¹⁰⁷ Antikçağ'da ışıktan etkilenecek rengi değişen maddelerle ilgili bulgular, daha çok gözleme dayalı araştırmaların sonucudur. Söylence şeklinde halk arasında dolaşan doğadaki gözlemlerle ilgili bu öyküleri, dönemin düşünürleri eserlerinde yazıya dökmüşlerdir. Bütün bunlardan anlaşılan, Antikçağ'dan başlayarak ışıktan etkilenecek rengi koyulaşan gümüş tuzlarının bazı insanlar tarafından bilindiğidir.

Antikçağ'da bilimsellikten yoksun olan çalışmaları ilk kez bilimsel bir temele oturtan kişi bir Arap simyacıdır. Kimya biliminin babası diye anılan *Câbir İbn Hayyan*¹⁰⁸ (Ebu Musa Câbir Bin Hayyan El-Azdi; İS 721-y. 815) Batı'da *Geber* adıyla bilinen Arap simyacı (El-Kimyacı), tıp dahil olmak üzere birçok bilim alanında çalışmıştır. Simya ile ilgili çeşitli deneysel araştırmalar yapıp simyanın metotlarını ve temel bilimsel tekniklerini ortaya koyarak modern kimyanın başlangıcını hazırlamıştır. İbn Hayyan, maddelerin niteliklerini doğru bir şekilde belirlemiş, temel kimya tekniklerini ortaya koymuş çok sayıdaki asit ve kimyasal maddeyi hazırlamıştır. Kimya ile ilgili eserlerini *Kitab-al-Kimya* ve *Kitab-ı Seb'in* Latinceye ve çeşitli Avrupa dillerine çevrilmiştir. Onun konuyla ilgili olarak yaptığı önemli katkı, kendi hazırladığı nitrik asitten, gümüşü çözerek gümüş nitrat elde etmesidir. İbn Hayyan bu bileşimi, karanlık bir odada ışık kullanarak yaptığını eserlerinde belirtir.¹⁰⁹

Gümüş nitratin su içinde hızla eridiğinin ve sıvı haldeki gümüş nitratin, güneş ışığına tutulduğunda renksiz haldeki maddenin morumsu kahverengiye dönüştüğünün kanıtları bu dönemde ortaya çıkmıştır. İbn Hayyan, sadece nitrik asitten gümüşü çözerek gümüş nitrat elde etmeyi göstermemiştir. Aynı zamanda, sulandırılması nitrik asit içindeki gümüş çözeltisinden kristal halde gümüş nitrat elde edilebileceğini göstermiştir.¹¹⁰ *Albertus Magnus* (1193?-1280) ise 1250 yılında ışığa duyarlı gümüş nitrati bulmuştur.¹¹¹ Ancak Magnus'un gümüş nitratin ışıktan etkilenecek rengini değiştirdiğini bildiği konusunda kanıt yoktur. Güneş ışığından etkilenecek koyulaşan ve giderek kararan gümüş nitrat, İbn Hayyan'dan sonra *Georg Fabricius* (1516-1571) tarafından bulundu. Fabricius 1556 yılında gümüş nitrat çözeltisine tuz ekleyerek, ışığa duyarlı, katı haldeki gümüş

klorür elde ettiğinde belki de İbn Hayyan'ın yazdıklarından habersiz idi.¹¹² Fabricius'dan elli yıl sonra 1614 yılında İtalyan Calvinist *Angelo Sala*¹¹³ (1576-1637) yayımladığı küçük kitapçıkta (1614) gümüş nitrat tozunun güneş ışığından etkilenecek karardığını yazdı. Gümüş nitratin güneş ışığından etkilenecek renginin siyah mürekkebe döndüğünü açık bir şekilde belirtmiştir. Sala güneş ışığının maddeyi kararttığını belirlemiştir. Ancak bunun ışık nedeniyle mi yoksa ışığın sıcaklığı nedeniyle mi olduğunu anlamamıştır. Böylece, ışığa duyarlı bir maddenin ışıktan etkilenmesini ifade eden *pozlama* kavramı ortaya çıkmıştır. Sala'nın gümüş nitrat tozunu güneş ışığında tutarak kararmasını sağlaması bir başka deyişle, güneş ışığının maddeyi pozlayarak rengini değiştirmesidir. Yüzey üzerinde ortaya çıkan bu renk değişikliği, belirli şekiller ya da lekeler şeklinde düşünüldüğünde, pozlama yoluyla yüzey üzerinde o güne kadar bilinmeyen yeni bir resmetme tekniği ortaya çıkmıştır. Bu resmetme tekniğinin temeli pozlamadır.

Birçok kimyacı, güneş ışığından etkilenecek (pozlanarak) çeşitli maddelerin renginin değiştiğini belirlemişlerdir. İrlanda asıllı İngiliz kimyacı ve doğa bilimci *Robert Boyle*¹¹⁴ (1627-1691) 1667 yılında gümüş nitratin pozlanarak karartılması işlemini ilk kez hava basıncı altında gerçekleştirmiştir. Boyle, ilk etkinin hava basıncında oluştuğunu belirtmiştir. Bu yanlış bir tespittir. Boyle döneminin ünlü bir bilim adamı olmasına rağmen, deney sonuçlarını dikkatlice incelemeyen doğru olmayan bir sonucun üstüne gitmiş ya da doğru olmayan bir deneyi sonuçlandırmıştır. Işığa duyarlı gümüş tuzlarıyla ilgili çalışmaları, Alman kimyacı *Wilhelm Homberg* (1652-1715) ilerletti. Homberg, yaptığı bir deneyde, gümüş nitrat çözeltisinin içine batırıp çıkardığı kemiği, güneş ışığına tutarak kararttı. Ancak Sala gibi o da bu sonucun ışıktan mı yoksa ısı nedeniyle mi olduğunu anlayamadı.¹¹⁵ 1725 yılında anatomi profesörü olan *Johann Heinrich Schulze* (1687-1744) yaptığı çalışmalar sonucunda bu konuyu açıklığa kavuşturdu. Güneş ışığında pozlandığında kararan kimyasal maddeler biliniyordu; ancak buna ışığın mı, yoksa ışığın ısının mı neden olduğu bilinmiyordu. Schulze, 1727 yılında gümüş nitrati fırında ısıttı ve maddenin kararmasının ısıyla ilişkili olmadığını, maddenin kararmasına ışığın neden olduğunu belirtti.

Schulze, gümüş nitrat ve nitrit asite daldırılan kalsiyum karbonatın, güneş ışığında pozlandığında, kalsiyum karbonatın renginin koyu mora dönüştüğünü deneyle tespit etmiştir. Cam kenarında duran şişelerin içindeki kimyasal maddelerin cama bakan yüzeylerinde renk değişimi olduğunu belirledi. Schulze, mumlu kâğıdı, içinde gümüş nitrat ve kalsiyum karbonat çözeltisi bulunan şişeye koyarak deney yaptı ve maddenin ışık almayan, yani pozlanmayan yerlerinin beyaz kaldığını belirledi. Araştırmasını detaylı bir şekilde kaleme alan Schulze, araştırmasını ayrıntılarıyla açıkladı. Cam kavanozu ışık sızdırmayan bir malzemeyle kapladıktan sonra ışığın girmesi için küçük bir açıklık bırakır. Üzerine sözcükler ve harflerin yazıldığı mumlu kâğıdı, yazıların olduğu yerden dikkatlice kestikten sonra içi kalsiyum karbonat çözeltisi dolu olan şişeye koyar. Şişe içindeki sözcükler ve harfler kalsiyum karbonat çözeltisi içinde ışıktan etkilenecek koyulaşarak belirginleşmiştir. Schulze, cama çarpan güneş ışınlarının kâğıdın kesilmiş bölümlerini koyulaştırmasını, doğanın neden olduğu bir marifet olarak değerlendirmiştir.¹¹⁶ Schulze, Angelo Sala'nın 1614 yılında güneş ışığından etkilenecek renk değişimine

uğrayan maddelerle ilgili daha ileri denemeler yaptı ve sonuçlar elde etti. Pozlamayla yüzey üzerinde ortaya çıkan etkiyi belirgin bir şekilde tespit etti, ancak bu çalışmaları sırasında yüzeye doğal görüntüleri uygulamayı denemedi.¹¹⁷

İlk kez yüzey üzerinde pozlama yoluyla lekeler, şekiller elde etmeyi Schulze başardı. Kâğıdın bir bölümünün maskelenmesi şeklinde yapılan bu çalışmalar bir anlamda, neredeyse yüzyıl sonra bulunacak olan fotoğrafın ilk ciddi denemeleri olacaktır. Schulze'un başardığı, yüzey üzerinde pozlamayı kullanarak resmetmektir. Onun pozlama sonucunda elde ettiği, renk değişimiyle ortaya çıkan şekiller, lekeler sadece birkaç saat görülebildi. Kâğıdın çevresindeki tebeşir karardığında ortaya çıkan lekeler ve şekiller yok oluyordu. Schulze'un 1725 yılında gerçekleştirdiği bu deney büyük ilgi gördü ve genel mekânlarda yapılabilen bir göz boyama olarak metinlere geçti. Schulze, ışığa duyarlı gümüş nitratla birçok deneyler yaptı. Gümüş nitrat ve tebeşir çözeltisinden oluşan bileşimi pozladı. Yine gümüş nitrat sürülmüş kâğıt üzerine karanlıkta ışıkla yazılan yazının daha sonra görülebilir olacağını belirleyen deneyler yaptı. Yüzey üzerinde ışığı kullanarak kalıcı görüntüler elde etme çabaları içinde Schulze'un araştırmaları çok önemlidir. O, gümüş nitratın ışıktan etkilenecek karardığını ve bu konunun, ışığın ısıyla ilgili olmadığını tespit etmiştir. Yine, ilk kez ışığa duyarlı kâğıt yüzey üzerinde ışıkla, yani pozlamayla lekeler, şekiller oluşturmuştur. Schulze, ışığa duyarlı kimyasal maddelerin renk değişimi sonucunda oluşan bu lekelerin, şekillerin yüzey üzerinde kalıcı olmasını sağlayamamıştır. Ayrıca Schulze, doğal görüntüleri yüzey üzerine kaydetmek için çok çaba göstermiştir. Pozlama yoluyla yüzey üzerinde kalıcı görüntü elde etme çalışmalarına yeni yollar açan Schulze, fotoğrafın bulunuşuyla ilgili olarak ilk önemli adımı atarak yeni bir dönemi başlatan kişi olarak anılır.¹¹⁸

Fransız kimyacı *Jean Hellot* (1685-1766) 1737 yılında seyretilmiş gümüş nitrat çözeltisini kullanarak, casuslar için görülmeyen mürekkep yapmıştır. Mürekkep ile yazılan bu yazılar uzun süre güneş ışığında pozlandığında görülebilir hale geliyordu. Hellot, bir anlamda gümüş nitratı kâğıda uygulamıştır. Işığa duyarlı olan gümüş klorür üstüne çalışmaları İsveçli kimyacı *Carl Wilhelm Scheele* (1742-1786) sürdürdü. Kimyasal analizler ve özellikle de gümüş nitrat ile güneş ışığı arasındaki karşılıklı etki üzerine çalıştı. 1777 yılında iki temel konuyu doğru bir şekilde tanımladı. Birincisi, ışık tayfinin en sonunda yer alan menekşe renginin, gümüş tuzlarını daha güçlü etkilediğini belirledi. İkincisi ise, gümüş tuzları içinde ışığa en duyarlı olanın ise gümüş klorür olduğunu belirledi. Pozlanan gümüş klorür karardıktan sonra amonyak içine konulduğunda, pozlamayla maddede ortaya çıkan renk değişiminin kalıcı olabileceğini belirledi. Yani gümüş tuzlarının amonyak ile sabitleştirileceğini tespit etti. Böylece, Scheele, gümüş tuzlarından oluşan ışığa duyarlı bir yüzey üzerine pozlamayla yapılan renk değişiminin –bu bir görüntü de olabilir– yani yüzey üzerine yapılan bu kaydın pozlanan yüzey üzerinde kalıcı olmasını sağladı. Scheel'in yaptığı bu tespit, tarihsel olarak yüzey üzerinde görüntü oluşturma çabaları içinde çok önemli bir aşamadır. Onun elde ettiği bu sonucu, arkasından gelen kuşaklar yeniden bulacaklardır.¹¹⁹

Jean Senebier (1742-1809) Scheel'in elde ettiği sonuçlar üstüne yeni çalışmalarla devam ederek onun sonuçlarını ilerletti. Deneyleri sonucunda, kırmızı ışıkla yirmi

dakikada pozlamanın, menekşe renkli ışıkla on beş saniyede olabildiğini tespit etti. 1782 yılında farklı maddelerin ışıktan etkilenmesi üzerine denemeler yaptı. Gümüş bileşenleri ve farklı doğal çam sakızlarının gümüş ışığında pozlandığında rengini değiştirdiğini belirledi. Yeşil bitkilerin ışıktan etkilenecek, karbondioksit-oksijen ilişkisi sonucu renklerinin değiştiğini ortaya koydu. Senebier'in ışığa duyarlı maddelerle ilgili önemli bir tespiti olmuştur. Gümüş klorürün amonyakta çözöldüğünü, ancak siyah metalik gümüşün çözölmeyiğini belirledi. Onun bir diğeri önemli katkısı da gümüş klorür ile kapladığı kâğıdı amonyak içinde ıslattıktan sonra kurutması olmuştur. Ayrıca Senebier, duyarlı yüzeye pozlanan görüntüyü de sabitlemenin metodunu bulmuş olmasına rağmen, elde ettiğı bu sonuç sonraki yıllarda gözden kaçmıştır.¹²⁰

*Elizabeth Fulhame*¹²¹ farklı yöntemlerle yüzey üzerinde görüntü oluşturmaya denedi. Bazı altın bileşenlerinin ışığa duyarlılığını araştırdı ve en önemli olarak kataliz yöntemini buldu. Polonyalı bilim adamı *Johann Wilhelm Ritter* (1776-1810) ışık tayfında menekşe rengi ötesindeki insan gözüyle görölmeyen ışınları tespit etti ve Scheele'in yöntemini izleyerek gümüş klorürü görölebilen mavi ışıktan yine görölebilen taftın içindeki mavi ışığın da kırmızı ışıktan daha güçlü pozlayabildiğini buldu.¹²² Bu yıllarda birçok bilim adamı ışığa duyarlı maddeler üzerinde çalıştı, özellikle de gümüş klorür üzerinde denemeler yaptılar. *Benjamin Thompson Rumford* (1753-1814) 1798 yılında gümüş klorürün ışık nedeniyle değişmesinin gerçekten ısı nedeniyle olduğı sonucuna ulaşmasına rağmen *Robert Harrop* özellikle bu sonucun doğru olmadığını, değişen ısıнын bu sonuca etkisinin olmadığını 1801 yılında yaptığı yayında ortaya koydu.¹²³

Thomas Johann Seebeck (1770-1831) pozlamada en etkili ışığın mavi renkli ışık olduğunu, filtre edilerek elde edilen ışığın prizmadan geçirilerek ayrılan ışıkla aynı olduğunu belirledi. *Sir Humphrey Davy* (1778-1829) ışığa duyarlı kurşun oksit üzerine çalışmalar yaptı. Yetenekli bir kimyacı olan Davy, *Thomas Wedgwood*'un (1771-1805) arkadaşısıdır ve Wedgwood'un asistanı olarak onun çalışmalarını 1802 yılında Royal Society'de yayımlamıştır. Fransız kimyacı *François Chaussier* (1746-1828) 1799 yılında üç yeni yolla sodyum klorür hazırladığını açıkladı. Bu maddeye de hiposülfite sodası adını verdi. Hypo adıyla günlük yaşama giren bu maddeyi, deri enfeksiyonları için de kullandı.¹²⁴ Yirmi yıl sonra 1819 yılında *Sir John Frederick William Herschel* (1792-1871) yüzey üzerinde pozlayarak ortaya çıkan görüntüyü sabitleme, kalıcı kılma olanağını sağlayan hiposülfite (hypo) maddesini buldu. Suda eriyen ve toz şekere benzeyen bu madde, ışığa duyarlı gümüş tuzlarının pozlandıktan sonra değişen renginin kalıcı kalmasını sağlarken, bu yolda yapılan çalışmalar için bir dönüm noktası oldu.¹²⁵

1800'lü yılların başına gelindiğinde, yüzey üzerinde görüntü üretmek için ışığa duyarlı olan çeşitli maddeler araştırıp denendikten sonra, şu temel noktalar ortaya çıktı: Bazı maddeler ışıktan etkilenecek rengi koyulaşır. Işık maddelerin moleküllerinin ayrışmasına neden olurken bazı maddelerin de moleköl yapısını bir araya getirir ve büyük moleküller yaratır. Farklı bilim adamlarının yaptığı deneyler sonucunda ışığa duyarlı maddeler olarak kuarts (necef taşı), gümüş tuzları (özellikle gümüş nitrat ya da gümüş sülfat) ve amonyak tespit edilmiştir. Bunların içinde ise, ışığa duyarlılığı açısından en uygun olan ise gümüş tuzlarıdır. Yani pozlamaya en uygun kimyasal madde olarak gümüş tuzları belirlenmiştir.

Fransız yazar *Charles François Tiphaigne de la Roche*'un (1729-1774) 1760 yılında Paris'te yayımlanan *Griphantie*¹²⁶ adlı düşsel öyküsünden alınmış satırlar şöyledir:

Şu pencere, şu geniş ufuk, şu siyah bulutlar, şu köpüren deniz, bir resimden başka bir şey değildir... Bilirsiniz ki, farklı nesnelerden yansıyan ışık ışınları bir resim oluşturur ve örneğin gözün retinası, su ve cam gibi tüm cilâli yüzeylerden yansıyan görüntüyü boyar. İlkel ruhlar hızla geçip giden bu görüntüleri saptamanın arayışı içindeydiler; çok yapışkan ve hızla sertleşip kuruyan marifetli bir malzeme oluşturdıkları bu malzeme sayesinde kaşla göz arasında bir resim ortaya konabiliyordu. Bir cam parçasını bu malzemeyle kaplıyor ve bu cam parçasını, resmini yapmak istedikleri nesnelerin önüne tutuyorlardı. Bu tuvalin ilk etkisi bir aynanıninkine benzer; ışığın görüntüsünü iletebileceği uzak, yakın tüm nesneler orada görülebilir. Ancak camın yapamayacağını, tuval, bu marifetli malzeme sayesinde yapar, görüntüleri tutar. Ayna görüntüleri özüne sadık olarak gösterir, ancak onları tutamaz; tuvalimiz görüntüleri oldukları gibi gösterir ve aynı zamanda onların tümünü tutar. Görüntünün bu izlenimi anındadır ve tuval hemen karanlık bir yere taşınır. Bir saat sonra tuvaldeki izlenim kurumuştur ve artık siz sanat tarafından taklit edilemeyecek ve zamanla bozulmayacağı için daha değerli bir resme sahipsiniz... Çizimin doğruluğu, ifadenin gerçekliği, güçlü veya zayıf fırça darbeleri, gölgelerin gradasyonu, perspektif kuralı, bunların tümünü, emin ve hiçbir zaman yanılmayan elle, tuvalerimize gözün yanıtı görüntüler çizen doğaya bırakıyoruz.¹²⁷

Tiphaigne de la Roche'un bu düşsel öyküsünde 1760 yılında söyledikleri, yüzey üzerinde ışık yoluyla resmetmektir. Bu resmetme tekniğinin mantığı ise, insan gözünün retinasında görüntünün oluşması, karanlık kutuyu (*camera obscura*) kullanarak yüzey üzerinde görüntü oluşturmaktır. Diğer ise görüntünün yüzey üzerine kaydedilerek kalıcı kılınmasıdır. Tiphaigne de la Roche'un yukarıdaki satırlarda "...çok yapışkan ve hızla sertleşip kuruyan marifetli bir malzeme" diye sözünü ettiği, 1700'lü yıllarda kimya bilimiyle uğraşanların üzerinde çalıştığı ışığa duyarlı maddelerdir. "Tuvalimiz" sözcüğü ışığa duyarlı yüzeyi, "görüntüler" sözcüğü gözün sistemine benzer şekilde optik yolla görüntü elde edildiğini, "oldukları gibi gösterir" sözleri de tipik şekliyle optikten görüntü elde etmeyi ifade eder. "Görüntünün izlenimi anındadır" ifadesi optiğin verdiği görüntünün ışık yoluyla anında yüzeye pozlandığını belirtir. "...Ve tuval hemen karanlık bir yere taşınır. Bir saat sonra tuvaldeki izlenim kurumuştur..." tümceleriye, ışığa duyarlı yüzey pozlandıktan sonra, daha fazla kararmaması için karanlıkta, yani ışıktan etkilenmeyen bir odada tutularak izlenimin karartıldığı, yani yüzeye kaydedilen görüntünün sabitlendiği anlamına gelir. Tiphaigne de la Roche'un bu satırlarında ne optik kavramı, ne ışığa duyarlı kimyasal maddeler, ne yüzeye görüntüyü kaydetme yöntemi, ne de görüntünün yüzey üzerinde sabitlenmesiyle ilgili bilgiler var; ancak bir edebiyatçının yaptığı bu betimlemenin altındaki mantık, çok açık bir şekilde görülebilir. Fizik ve kimya bilimiyle ilgili çalışmalar sonucunda 1839 yılında resmi olarak bulunuşu kanıtlanacak fotoğrafın, yazılı belgelerdeki en net açıklaması 1760 yılında Tiphaigne de la Roche'un bu düşsel öyküsünde görülür.

1700'lü yıllarda ışığa duyarlı maddeleri kullanarak yüzey üzerinde görüntü üretme çalışmalarıyla ilgili dönüm noktası niteliğindeki bir çalışmayı *Thomas Wedgwood, Sir Humphrey Davy* ile birlikte yaptı. 1795 yılında yaptıkları deneyleri 1802'de yayımladılar.¹²⁸ Bu makaleyle birlikte tarihsel olarak ilk kez ve doğru olarak ışığa duyarlı maddeler kullanarak yüzey üzerinde görüntü üretmek metinlere geçmiştir. Wedgwood ve Davy yüzey üzerinde görüntüyü kaydetmeyi başardılar. *Güneş Resimleri* olarak adlandırılan bu çalışmaların elde ediliş süreci şöyledi: Karanlıkta gümüş nitrat çözeltisiyle iyice ıslatılan kâğıt ya da deri yüzeyine konulan nesne, güneş ışığında pozlandığında ışığa duyarlı hale getirilmiş olan yüzeyin nesneyle kaplı olan alanı açık renk olarak kalır ve yüzeyin diğer alanı ise, önce farklı tonlarda gri ve kahverengine döner daha sonra ise siyahlaşarak kararır. Yani yüzeyin pozlanan alanı kararır ve nesnenin kaplandığı pozlanmamış alan ise beyaz bir leke olarak ortaya çıkar. Böylece, kâğıt ya da deri yüzey üzerinde nesnenin görüntüsü üretilir. *Fotografik Çizimler* ya da *Fotogram* olarak adlandırılan bu görüntülere ne yazık ki sadece zayıf kandil ışığında bakılabiliyordu. Güneş ışığında bakıldığında ise, pozlanmamış alan olarak beliren nesnenin görüntüsü, ışıktan etkilenecek kararır yok oluyordu.

Güneş Resimleri'ndeki görüntünün kalıcı olmaması Wedgwood'un cesaretini kırdı ve sonuç olarak, kâğıt ya da derinin pozlanmamış alanlarının kararmasını engelleyemedi. Elde edilen sonuç karanlık bir odada korunduğunda, görüntü yüzey üzerinde kaldığı için çalışmanın sonuçlarını Wedgwood, karanlık bir ortamda zayıf kandil ışığında gösterebildi. Wedgwood yine de bu yöntemini cam üzerine yapılmış çizimleri ya da silüetleri çoğaltmak için kullandı. Işığa duyarlı yüzey olarak gümüş nitratla kaplanmış kâğıt ya da mat deri kullandı ve çok güçlü ışıktaki pozlama yaptı. Özellikle mat derinin yapısı nedeniyle çok iyi sonuçlar elde etti. Onun geliştirdiği yöntem aynen güneş ışığından etkilenecek kararır derimizde saatimizin görüntüsünün açık ten renginde –pozlanmamış alan– oluşması ve bileğimizden saatimizi çıkardıktan sonra o alanın da karararak saatin görüntüsünün yok olmasına benzer.¹²⁹

Wedgwood ve Davy yüzey üzerinde elde ettikleri görüntüyü sabitlemeyi başaramadılar. Ayrıca Wedgwood, karanlık kutunun verdiği görüntüyü kaydetmeyi denedi, ama gümüş nitrat yeteri kadar ışığa duyarlı olmadığı için çok zayıf bir görüntü elde edebildi. O, cam üstünde yapılmış kontak baskılarda daha başarılı oldu. Hatta renk olarak koyu olan çizimlerin daha iyi kopya edilebileceğini belirledi. Wedgwood ve Davy, çalışmalarında duyarlı maddeler olarak gümüş nitrat ve gümüş klorür kullandılar; hatta gümüş nitratin daha uygun olduğunu denemeler sonucunda tespit ettiler. Onlar bütün bu denemeleri sırasında mercek (solar mikroskopunu görüntü elde etmek için kullandılar) yardımıyla elde edilen görüntüyü de kaydetmeyi denediler ve kontak baskının nasıl olabileceğini belirlediler. Wedgwood'un Davy ile yaptığı çalışmalar, yüzyıllardan beri farklı bilim adamlarının çalışmalarını belli bir noktada toplar niteliktedir. Bir yönüyle ışığa duyarlı maddeleri belirleyerek pozlama yüzeyini ortaya çıkarmışlar ve kontak baskı yöntemini belirlemişlerdir. Diğer yönüyle de karanlık kutunun, yani optik yoluyla elde edilen görüntüyü pozlama tekniğiyle yüzey üzerine kaydetmeyi denemişlerdir. Onlar, bu iki temel konuyla ilgili çalışmalarını sonuçlandıramamışlardır. Yüzey üzerinde

kalıcı görüntüyü elde edememişler aynı şekilde karanlık kutunun verdiği görüntüyü de kaydederek, sabitleyememişlerdir. Bu çalışmalarla optik yoluyla elde edilen görüntüyle, ışığa duyarlı maddeler üzerine yapılan denemeler, yani fizik ve kimya bilimiyle ilgili araştırmalar, tarihsel olarak ilk kez bir araya getirilmiştir. İşte fizik ve kimya biliminin, yani optik ve kimyanın bu buluşması, yakın bir gelecekte bulunacak olan fotoğrafın şafak ışıdır.

J. Nicéphore Niépce: Fotoğrafın Bulunuşu

Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) orta Fransa'da Chalon-sur-Saône'da dünyaya gelen Niépce, Napoléon döneminde orduya katılır, daha sonra sağlık nedeniyle ordudan ayrılarak Chalon-sur-Saône'daki ailesine ait malikaneye yerleşir ve bütün çalışmalarını burada yapar. Kardeşi Claude ve kendisi yaratıcı zekâyâ sahip insanlardır. İki kardeş birlikte içten patlamalı motor geliştirmişlerdir. *Pyréolophore* adını verdikleri bu motorda yakıt olarak kibrit kullandılar. Hatta bu ateşli makineyi yerleştirdikleri tekneyi, Jaone Nehri üzerinde hareket ettirdiler (1807).

Niépce'in yaşadığı yıllarda bir çoğaltma tekniği olan taşbaskı (*lithography*) çok yaygındı. Yağ ve suyun karışmaz oluşumundan hareket ederek geliştirilen bu düz baskı 1813'te Fransa'da başladığında, bu buluşu gerçekleştiren *Aloys Senefelder*'in (1771-1834) ağır ve kaba taşları kullanılıyordu. Senefelder'in yönteminde, gözenekli kireç taşından oluşan levha üzerine resim ya da desen yağlı kalemle çiziliyor ve levhanın yüzeyi ıslatıldıktan sonra mürekkep sürülerek baskı yapılıyordu. Niépce bu mekanik çoğaltma tekniğiyle çok ilgilendi; ancak taşın yüzeyine çizim yapma becerisi yoktu. Yaptığı çizimlerin niteliği çok düşük olduğu için yaptığı baskıların da piyasası olmuyordu. Taşbaskı tekniğinde taşın üzerine elle yapılan çizimler için sanatçı yeteneği gerekiyordu. Baskının kalitesi doğrudan taşı çizen kişinin yeteneğine bağlıydı. Niépce, baskı için temel olan çizimleri yüzey üzerine çizerek, yapmak yerine yeni bir teknikle aktarmayı denedi. O, aslında çizerek resmetmek yerine, bir anlamda yeni bir resmetme tekniği peşindeydi.

Niépce bu mekanik çoğaltma tekniğiyle çok ilgilendi. Kardeşi ve oğluyla birlikte bu tekniği geliştirmeye yönelik denemeler yaptılar. Baskı için uygun yeni taşlar aradı. 1814'te yapay taşlar üretmeyi denedi, ancak taşbaskı için uygun taşı bulmak zordu ve malzeme olarak da çok hantaldı. Niépce taşbaskı tekniğinde iki temel yenilik üzerinde çalıştı. Birincisi taşın yüzeyine çizim yapmadan desenleri ve resimleri aktarmak; ikincisi ise yüzey olarak taş yerine daha hafif bir malzemeyi kullanmak. O, taşbaskı tekniğinde çoğaltmanın yapıldığı taştan ya da metalden oluşan kalıbı (*matris*) oluşturan yüzeyin üzerindeki çizim ya da desenlerin ışık aracılığıyla işlenmesini düşündü. Bunu yapmak için de öncelikle yüzeyin ışığa duyarlı hale getirilmesi gerektiğini biliyordu. Gümüş tuzlarıyla ışığa duyarlı hale getirilmiş yüzeylerle denemeler yaptı.

Niépce, taşbaskı için kullanılan taşın yüzeyini gümüş klorürle kapladı, vernikle saydam hale getirilmiş olan gravürü, ışığa duyarlı hale getirilmiş olan taşın yüzeyine güneş ışığını kullanarak pozladı. Bu teknik aslında Wedgwood'un tekniğinden farklı değildir. Niépce

bilinen bu tekniği, mekanik bir çoğaltma aracı haline getirdi. Taşbaskı için kullanılan taş yerine levhaları, ışığa duyarlı maddelerle kaplayarak kullanmayı düşündü.¹³⁰ Kardeşi Claude ve oğlu *Isidore Niépce*'le (1805-1868) birlikte taşbaskı ve gravür kopyalama işine yöneldi. Böylece, Niépce taşbaskı tekniğinde yeni bir dönemin başlamasını sağladı. Artık hafif levhalar üzerine çizimler elle çizerek değil, pozlama yoluyla aktarılıyordu.

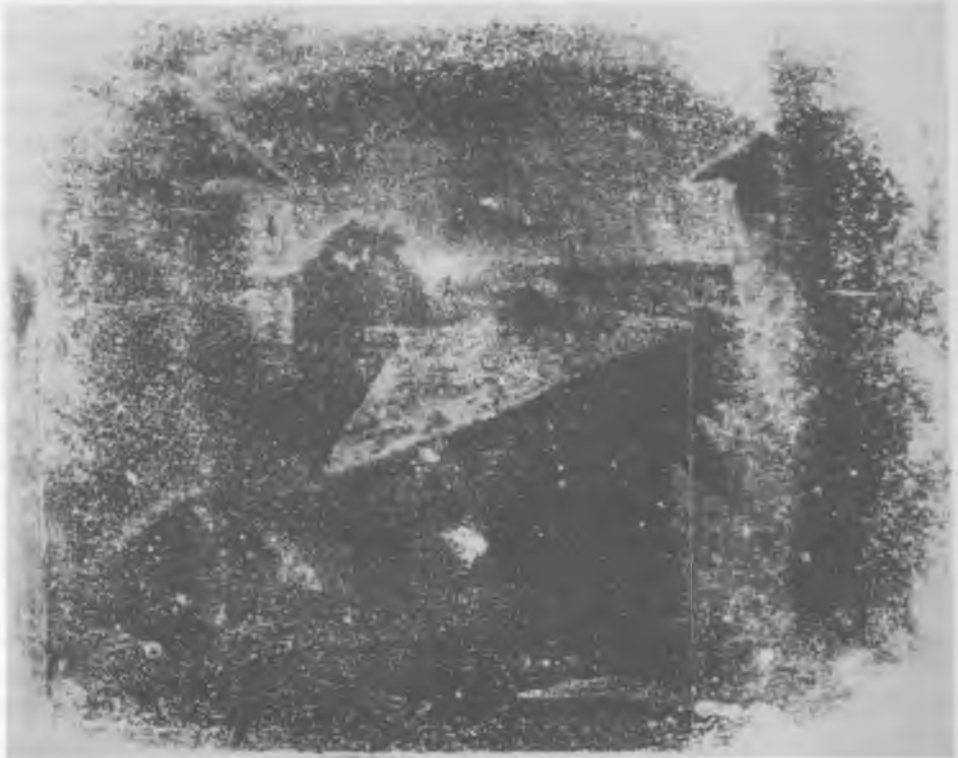
Onun duyarlı madde olarak kullandığı gümüş tuzlarının pozlanması için gün boyu güneş ışığının altında tutulması gerekiyordu. Bu nedenle, ışığa daha fazla duyarlı maddeler bulmaya yöneldi. Aynı yıllarda Niépce, uygulamakta olduğu yeni tekniği taşbaskı ve gravür kopyacılığının ötesinde kullanabilme düşüncesine yöneldi. Wedgwood'un yöntemini karanlık kutu ile birleştirmeyi denedi. Karanlık kutuda görüntünün ortaya çıktığı yüzey üzerine duyarlı levhayı yerleştirerek, gravür kopya etmek ötesinde karanlık kutunun gördüğü her şeyi kaydetmeye yöneldi. Bu şekilde, gravür kopyalamak yerine karanlık kutunun gördüğünü kaydetmeye, yani özgün bir eser yaratmaya çalıştı. Niépce bu çalışmalarında karanlık kutuyu kullanmıştır. Görüntü elde etmek için kullandığı bu aygıtı, insan gözüne benzetmiştir. Bu aygıt, içine ışık sızdırmayan dört tarafı kapalı basit bir kutudur. Kendisi, her kenarı 15.2 cm. olan kare şeklindeki kutuya, içinde iki yüzü de dış bükey olan merceği taşıyan bir tüp eklemiştir.¹³¹ Böylece, karanlık kutunun içine optik yoluyla hem daha çok ışık girmesini sağlamış hem de merceği uzun bir tüpe takarak odak uzaklığı düzenlemesi yapmıştır. Karanlık kutunun yüzeyi üzerinde ortaya çıkan görüntünün; mercek aracılığıyla ışıklılığını, merceğin üzerine takılı olduğu tüp aracılığıyla ise boyut olarak büyüklüğünü düzenlemeye yönelmiştir.

Niépce, karanlık kutuyu kullanarak elde ettiği sonuçları 5 Mayıs 1816'da kardeşine yazdığı mektupta açıklıyor: "Aygıtı çalışma odama yerleştirdim ve pencereden dışarıya yönelttim. Bildiğin teknikleri uyguladım..."¹³² Bu şekilde, İbnü'l-Heysem'den beri bilinen karanlık kutunun verdiği görüntüyü yine Arap Simyacı İbn Hayyan'dan beri bilinen ışığa duyarlı gümüş tuzları üzerine yapılan çalışmaları, yüzey üzerinde kalıcı görüntü elde etme noktasında birleştirdi. Niépce, karanlık kutuyu kullanarak, yüzey üzerine görüntüyü kaydetmeyi başardı. Elde ettiği, yani kaydettiği görüntüdeki resmin, fonu siyah ve nesneler fonda ışıklı, yani beyaz olarak belirmiştir. Yani konunun açık olan az ışıklı bölümleri koyu olarak, konunun çok ışıklı bölümleri açık ton olarak görülmektedir. Niépce'in penceresinden doğayı resmettiği bu görüntü bulanıklı ve gün ışığında bakıldığında ışığa duyarlı kâğıt kararak yok oluyordu. Onun *retinas* adını verdiği bu görüntü, aslında *negatif görüntü*'dür (1816).

Niépce'in elde ettiği bu negatif görüntüde, ışık ve gölgenin doğadaki şekline uygun olarak ortaya çıkması için pozitif dönmeye gerekiyordu, ancak bunu gerçekleştirememiştir. O, doğrudan pozitif görüntü elde etmeye yönelmiştir. Işıktan etkilenecek ağaran, yani beyazlaşan maddeler yerine, kararan, yani siyahlaşan maddeler bulmaya çalışmıştır. Çeşitli tuzlar, demir oksit ve başka maddelerle denemeler yaptı. Bazı sonuçlar elde etmesine rağmen, görüntüyü yüzey üzerinde sabitlemeyi başaramadı. Yine de, Niépce, bu konudaki çalışmalarına ara vermedi bir taraftan taşbaskı tekniğini geliştirmeye öte yandan ise karanlık kutuyu kullanarak ışığa duyarlı yüzey üzerinde kalıcı görüntü elde etmeye yöneldi. Karanlık kutuyu geliştirmeye çalıştı. Karanlık kutuya giren ışığı, mik-

tar açısından kontrol edebilmek için diyafram sistemine yönelik çalışmalar yaptı. Aynı zamanda ışığa duyarlı olan gümüş tuzları dışında başka maddeler üstünde çalıştı. Yorucu çalışmalar sonunda ışıktan etkilendikçe beyazlaşan ve çözülmeyen bir tür asfalt olan *yahuda bitümü*¹³³ maddesine ulaştı. Işığa duyarlı yüzey olarak kullandığı bu madde, lavanta özünde eritilmiş olan kömür tozundan meydana gelir. Bu madde koyu kıvamda bir sıvı olup parlak bir verniğe benzer.

Kurşun ve kalay alaşımli bir levhayı yahuda bitümü maddesiyle kaplayarak ışığa duyarlı yüzey elde etti. Bu levhayı iki farklı şekilde kullandı. Birincisi, gravür ve resim kopyalarken, bu levhanın üzerine, yağ sürülerek saydamlaştırılmış olan gravür ve resimleri koyarak pozladı (1822). Onun bu yaptığı fotoğrafçılıkta kullanılan kontak baskının ilk uygulamasıdır. İkinci olarak ışığa duyarlı levhayı karanlık kutuda görüntünün oluştuğu yüzeye koyarak optikle elde ettiği görüntüyü levha üzerine pozladı. Her iki kullanış şeklinde de ışık etkisinde kalan duyarlı yüzey, ışıktan etkilenerek değişiyordu. Işıktan çok etkilenen yerler, yani konunun aydınlık ve beyaz alanları, levha üzerinde beyazlaşıyor ve o şekilde sabit kalıyordu. Konunun daha koyu alanları ise, levha üzerinde daha az değişiyor ve karanlık kalıyordu. Levha ışıktaki yeteri kadar kaldıktan (yani ye-



Fotoğraf 1

NICÉPHORE NIÉPCE. *Le Gras'da Pencereden Görünüm*. 1827. Helyografi. 20.3x16.5 cm.
İlk fotoğraf olarak kabul edilen helyografi.

terli pozlamadan) sonra duyarlı yüzeyin karanlık olan yerleri (yeterli güneş ışığı almayarak bitümü maddesinin kaldığı yerler) levha üzerinden güçlü bir çözücüyle temizleniyordu. Bu karmaşık süreç sonunda Niépce'in elde ettiği sonuç şudur: Levha üzerinde ışıktan etkilenmiş alanlar beyazlaşmış olarak, ışıktan etkilenmeyen alanlar ise, duyarkatın eritilmesiyle (temizlenmesiyle) çıplaklaşan levha olarak ortaya çıkıyordu.¹³⁴ Metal levha üzerinde elde edilen bu resim, *heliyografi* (heliography –Güneşle Yazmak–) olarak adlandırıldı. (Yunanca'da *helio*, güneş çizimi anlamına gelen güneş sözcüğünün ön eki; *graph*, yazı ya da çizim anlamına gelen son ektir.) Niépce, 3 Eylül 1824 tarihinde kardeşine yazdığı mektupta helyografiden söz etmiştir.¹³⁵

Niépce, yahuda bitümü maddesiyle kapladığı metal ve cam levhalar üzerinde doğrudan pozitif görüntü elde etti. Bu metal levhalardan, 1825 yılında resmedilen iki tipik örnek Niépce'in doğduğu kentteki Chalon-sur-Saône müzesindedir.¹³⁶ Hatta 1822 yılında *Papa Pius VII*'nin (1740-1823) bu yöntemi kullanarak cam levha üzerine portresini resmetmiştir. Niépce fotogravür (*photo-engraving*) yöntemini çeşitli şekillerde ilerleterek XIX. yüzyıla kadar taşıdı. Niépce, yahuda bitümü maddesiyle kapladığı levhaları kendisinin geliştirdiği karanlık kutuya koyarak levha üzerine görüntüyü kaydetmeyi denedi. Bu denemelerinde birçok sonuç elde etmesine rağmen bilinen örnek 1827 yılında evinin birinci katının penceresinden *Le Gras* köyünden birkaç binayı resmettiği helyografi levhasıdır. Niépce tarafından ışığa duyarlı yüzey üzerine karanlık kutu –optik– yoluyla kaydedilen bu resmin, ilk fotoğraf olduğu yaygın olarak kabul edilmektedir. *Le Gras'da Pencereden Görünüm* adlı (Fotoğraf 1) bu helyografi levha 20.3x16.5 cm. boyutlarındadır. Bu helyografi levhası çekildikten sonra en son olarak 1898 yılında Londra'da bulunan Cystal Palace'taki büyük fotoğraf sergisinde sergilenmiştir. Daha sonra farklı kişilerin de ellerinde dolaşarak gözlerden uzaklaşmış hatta kaybolmuştur. Fotoğraf tarihçisi *Helmut Gernsheim* (1939-1995) ve eşi Alison, 1940 yılının sonlarından itibaren ilk fotoğraf olarak bilinen bu helyograf levhanın peşine düştüler ve araştırmaları sonunda 1952'de bu ilk fotoğrafı yeniden gözler önüne çıkardılar, bir anlamda yeniden keşfettiler.¹³⁷ Halen ABD'de, Austin şehrindeki Texas Üniversitesi, Humanities Research Center'de Gernsheim Koleksiyonları içinde sergilenmektedir.

Görüntü 20.3 x 16.5 cm. boyutlarındaki bu levha üzerine yatay olarak yerleştirilmiştir. Karanlık kutu içinde pozlama süresi sekiz saattir. Pozlama sürecinde, güneş binanın etrafında hareket ettiği için gölgeler birbirine karışmıştır ve sonuç olarak nesneler net olarak belli değildir. Ayrıca görüntü sağ-sol olarak terstir. Görüntüde Niépce'in evinin penceresinden görünen ahır (güvercin evi) üst açıdan, çatısı hâkim durumda ve fotoğrafın tam ortasındadır. Sağında ve solunda birer bina yer almaktadır. Heliyografiyi oluşturan bu öğeler, tipik bir optik görüntüsü olarak, dairesel görüntü şeklinde levha üzerinde görülmektedir. Levha üzerinde bu dairesel görüntünün bittiği yerlerde, duyarlı yüzey ışıktan etkilenmeyerek beyaz kalmıştır. Böylece, 20.3 x 16.5 cm. boyutlarındaki levhanın kenarlarındaki beyaz sınır içinde görüntü, dairesel bir düzenleme olarak ortaya çıkmıştır. Heliyografi beyaz ve siyahtan oluşmaktadır. Gri tonları çok azdır. Ahırın kırk beş derecelik yatay çatısı ışıklı bir alan olduğundan beyaz bir leke olarak görülür. Ahırın sağında ve solundaki binaların yüzeyleri ve üçgen şeklindeki çatı kenarları siyah bir

leke olarak belirmiştir. Fotoğrafta ahırın çatısının solundaki arka yerde siyah bir kare vardır. Bu bir ağaçtır. İlk fotoğraf olarak kabul edilen bu helyografi levha üzerindeki görüntüde, az pozlama nedeniyle, ışıklı ve gölgeli alanların dağılımı gereğinden daha açık (aydınlık) görülmektedir. Niépce'in yüzey üzerinde ortaya koyduğu bu ışıklı gölgeli alanların dağılımı, daha belirgin bir şekilde bu ilk fotoğrafın çekilişinden yıllar sonra resimler yapacak olan *Georges Seurat*'nın (1859-1891) çalışmalarında kuvvetli gölgeler olarak görülecektir.

Gernsheim'in 1952 yılında yeniden ortaya çıkardığı bu ilk fotoğraf üstüne çeşitli araştırmalar yapıldı. Bu araştırmalarda hem Niépce'in bu fotoğrafı nasıl çektiği hem de Gernsheim'in bulduğu fotoğrafın Niépce'e ait olup olmadığı araştırıldı. *Pierre G. Harmant* ve *Paul Marillier*'in¹³⁸ 1967 yılında bu ilk fotoğrafla ilgili olarak yaptıkları uygulamalı araştırma sonucunda Niépce'in bu fotoğrafı niçin, ne zaman ve nasıl çektiği, ayrıca yüzeye kaydedilişiyle ilgili sonuçlar ortaya çıkmıştır.¹³⁹ Niépce karanlık kutuyu kullanarak yaptığı denemelerini, diğer çalışmalarıyla birlikte Londra'daki kardeşine günlük notlar şeklinde yazmıştır. Bu mektupların hâlâ korunuyor olması Niépce'in yaptığı çalışmaları anlamayı kolaylaştırmıştır. Bu fotoğraf aslında onun penceresinden *Le Gras*'yı gösteren ilk fotoğraf değildir. 28 Mayıs 1816'da kardeşine mektupla birlikte ilettiği görüntü yine aynı yerle ilgilidir. Sonucu başarısız olsa da, bu deneyiyle ilgili olarak mektubunda detaylı açıklamalar vardır.¹⁴⁰ Aynı şekilde, 2 Haziran 1816 tarihli mektubunda da benzer bilgiler yer alır.¹⁴¹ Hatta bazı tarihçiler Niépce'in karanlık kutuyu kullanarak yüzey üzerine kaydettiği kalıcı görüntüyü 1822 yılında gerçekleştirdiğini iddia etmektedir.¹⁴²

Harmant ve Marillier, Niépce'in kullandığı karanlık kutuyu, yani fotoğraf makinesini çizimleriyle belirlemişlerdir. Yine bu araştırmanın sonucuna göre Niépce, dostu olan ve sürekli yazıştığı optikçi *Charles Louis Chevalier*'den (1804-1859) bu makinesi için mercek almıştır. Harmant ve Marillier'ye göre, Niépce'in kullandığı fotoğraf makinesinin (karanlık kutu) üzerinde 300 mm. odak uzaklığına karşılık gelen optik sistem ve 81 mm. çapında diyafram açıklığı veren bir delik vardır. Yine bu araştırmaya göre Niépce bu fotoğrafı 4-18 Haziran 1827 tarihleri arasında çekmiştir.¹⁴³ Gernsheim'in ortaya çıkardığı Niépce'in helyografi levhasıyla ilgili bir diğer araştırma da, neredeyse bu fotoğrafın çekiminden bir buçuk yüzyıl sonra ABD'deki *The Ransom Center* ve *The Getty Conservation Institute* tarafından 2002 yılında yapıldı.¹⁴⁴ Bu çalışmada levha üzerindeki kaydedilmiş görüntünün fiziksel ve yapısal öğeleri çeşitli testlerle araştırıldı. Fotoğrafın yapısal özellikleri günümüzün araştırma teknolojileriyle 175 yıl sonra yeniden belirlendi. Hava almayan bir cam kılıf içine yerleştirilen fotoğrafın korunması için de özel bir gaz alışı hazırlandı.

Niépce'in bu helyografi levhası, 1827 yılında çekilen ilk fotoğraf olarak çeşitli yerlerde milyonlarca kez kullanılmasına rağmen, hâlâ tartışmalı bir konu olarak durmaktadır. Konuya, ışığa duyarlı bir yüzey üzerine bir nesnenin optik yoluyla elde edilen görüntüsünü kaydederek sabitleştirmek olarak yaklaşıldığında fotoğraf tarihçilerinin genel olarak görmezlikten geldiği *Torino Örtüsü* (Turin Shroud) konusunu da değerlendirmek gerekir. *Torino Örtüsü*, Ortaçağ'a ait, 4.36 x 1.10 m. boyutlarında İS 1260-1390 yıllarına tarihlenen bir kumaş örtüdür. Bu kumaşın üzerinde negatif bir insan resmi vardır. Bu resim, yatan ya da uzakta duran bir erkeğin boydan (ön ve arkadan) çekilmiş bir neyattı

görüntüsüdür. 1898'de örtünün çekilen bir fotoğrafında bu resmin negatif olarak ortaya çıkması, dini kaygılar dışında resmetme tekniği açısından da önemli bir konu oluşturmuştur. 1978'de yapılan ciddi bilimsel çalışmalar sonucunda keten yüzey üzerindeki resmin çizerek, boyayarak ya da baskı tekniğiyle yapılmadığı belirlenmiştir. Yüzey üzerinde boya, asit vb. işlere rastlanmamıştır. Bu resmin negatif olması ve pozitif alındığında bir fotoğraf şeklinde ortaya çıkması da üzerinde durulması gereken bir konudur. Ayrıca bu resimde ortaya çıkan oranlama, ton ve ışık değerleri, belirsiz bakış gibi, optikle elde edilen görüntüye özgü özellikler fotoğrafı çağrıştırmaktadır. Bazı bilimsel çalışmalar, Torino Örtüsü'ndeki resmin XIII. yüzyılda bilinen karanlık kutu ile elde edilen görüntünün yine aynı dönemde bilinen ışığa duyarlı kuvars, gümüş nitrat ve amonyak gibi maddelerin kumaşa uygulanması sonucunda elde edilmiş olabileceğini kanıtlamaya yönelmiştir.¹⁴⁵

Niépce'in helyograf levhayla ortaya koyduğu bu ilk fotoğraf, yüzey üzerinde yeni bir resmetme tekniğinin de başlangıcı olmuştur. Karanlık kutuda ışık yoluyla elde edilen görüntünün, ışığa duyarlı yüzey üzerine kaydedilerek kalıcı olmasını sağlayan Niépce aynı zamanda yüzey üzerine ışıkla resmetme tekniğini de bulan kişi olmuştur. Bu resmetme tekniği geleneksel resmetme teknikleri olan çizmek, boyamak ve kazımdan farklıdır. Geleneksel resmetme teknikleri birbirinden farklı olmasına rağmen yapısal olarak (örneğin kullanılan yüzey, resmetme araçları) benzer yönleri vardır. Niépce'in ortaya koyduğu resmetme tekniği yapısal olarak farklıdır. Kullanılan yüzey ışığa duyarlıdır. Resmetme bir makine yoluyla yapılır. Bu makinede resmetme sürecini başlatan ve sonuçlandıran ise ışıktır. Bu anlamda Niépce'in buluşunu yaptığı dönemi, yani Sanayi Devrimi'ni hatırlamak gerekir. Nasıl ki Sanayi Devrimi, bir toplumsal dönüşüm dönemi olarak önceki dönemlerden farklı bir yapı ortaya çıkartmış ise, fotoğrafın resmetme tekniği de buna benzer. Geleneksel resmetme teknikleri Sanayi Devrimi öncesi toplumun ürünüdür. Fotoğraf ise Sanayi Devrimi'nin ürünüdür. Fizik ve kimya bilimlerindeki gelişmelerin sonucunda ortaya çıkan Niépce'in buluşu, bir düğmeye basıldığında çarkları, dişlileri, farklı süreçleri birbiriyle ilişkili olarak harekete geçiren aygıtların günlük yaşama girdiği dönemin resmetme tekniğidir.

Niépce, karanlık kutuyu kullanarak yüzey üzerinde görüntü elde ederken, bu basit kutuyu da geliştirmiştir. Niépce bu basit kutuya ışığa kontrol etmek ve düzenlemek kaygısıyla diyafram açıklığı ve mercek sistemi eklenmiştir. Böylece, içine ışık sızdırmayan basit bir kutudan oluşan karanlık kutu (*camera obscura*) birçok parçadan oluşan ve bir iş görmeye yönelik bir aygıt olmuştur. Niépce, karanlık kutuya giren ışığı daha nitelikli görüntü elde edebilmek için optik ve diyafram açıklığıyla kontrol etmeye yönelmiştir. Optikle ışığın niteliğini, diyafram açıklığıyla ise ışığın miktarını kontrol etmiştir. Ortası delik bir karton ile mercekten geçerek karanlık kutu içine giren ışığı miktar olarak kontrol ederken aynı zamanda bu deliğin çapı küçüldüğünde elde edilen görüntünün daha keskin olduğunu belirlemiştir. Görüntüyü yüzeye kaydetme açısından ise bulunduğu maddeler sayesinde yüzey üzerinde hem negatif hem de bir seferde pozitif görüntü elde etmiştir. Niépce'in pozlama sonucunda elde ettiği görüntü, gözle görülemez. Kimyasal işlemler sonucunda gözle görülebilen bu görüntü *gizli görüntü* (*latent image*) olarak adlandırılır. Pozlama sonucunda Niépce'in yüzey üzerinde elde ettiği gizli görüntü,

kimyasal işlemler sonucunda gerçek görüntüye dönüştüğünde artık hayali değil kalıcı, uçucu değil sabittir.

Niépce bu ilk fotoğrafın ardından aynı tekniği kullanarak başka ve sonuçları daha iyi olan fotoğraflar çekti. 1827'de üzerine çeşitli nesnelerin yer aldığı bir masanın *Sofra* adlı helyografını çekti. *Sofra*, ilk fotoğrafa göre çok daha başarılıdır. Bu fotoğrafta (Fotoğraf 2), üzerine düzenli bir şekilde örtü serilmiş olan bir masa, duvar önünde görülmektedir. Masanın üstünde şişe, çatal, bıçak, çorba kasesi, fincan tabağı, şarap bardağı ve bir parça ekmek düzenli bir şekilde yerleştirilmiş olarak görülür. Fotoğraftaki bütün nesneler, beyazdan siyaha doğru grinin farklı tonlarında resmedilmiştir. Niépce, bu sefer, ilk fotoğrafından farklı olarak, orta tonları, yüksek ışıklı alanları ve atılan gölgeleri yüzey üzerine başarılı bir şekilde kaydetmiştir.



Fotoğraf 2

NICÉPHORE NIÉPCE. *Sofra*. 1827. Helyografi.

Niépce, 1827 yılında kardeşi Claude'u görmek için Londra'ya gitmiştir. Bu arada, yeni araştırmalar sonucunda gümüş klorürle kapladığı kâğıt üzerinde negatif görüntü elde etmiş ve bu görüntüyü sabitlemiştir. Niépce elde ettiği bu sonuçları yine kendisinin geliştirdiği helyografi tekniği sonuçlarıyla birlikte, Londra Kraliyet Bilim Akademisi sekreteri olan Dr. Francis Bauer'e (1758-1840) ileterek konunun Bilim Akademisi'ne sunulmasını istemiştir. Süreç tamamdı, ancak Bilim Akademisi'nin kurallarına göre yayın yapmak yasaktı. Bu nedenle Niépce'in çalışması yayımlanamadı.¹⁴⁶ Londra dönüşünde Paris'e uğrayan Niépce, arkadaşı ve çalışmalarını destekleyen optikçi C. L. Chevalier'nin evinde Louis Jacques Mandé Daguerre'le (1787-1851) tanıştı. Daguerre, o dönemde ressam ve sahne gösterileri yapan bir kişiydi. Paris'in çeşitli tiyatrolarında

Diorama (Diorama) gösterileri yapıyordu. Karartılmış bir ortamda gerçekleştirilen bu gösteri izleyicileri çok etkiliyordu. Niépce, karanlık kutuyu kullanarak diorama gösterileri yapan genç Daguerre'den çok etkilendi. 2-4 Eylül 1827'de oğluna yazdığı mektupta, Daguerre ile üç saat gibi uzun bir süre konuştuğunu, konuşulan konularla ikisinin de çok ilgilendiğini ve kendisinin diorama gösterisinden çok etkilendiğini Paris'te hiçbir şeyin kendisine bu gösteri kadar zevk vermediğini söyler. Niépce gösterideki kırsal alanlar ve doğa görüntülerinin en küçük detayına kadar gerçeğe benzediğini, bu yanılsamayı, renklerin cazibesi ve ışık-gölge karışımının (*chiaroscuro*) büyüünün ortaya çıkarıldığını belirtmiştir.¹⁴⁷

Niépce, 1827'deki tanışmalarından iki yıl sonra, yaşının çok ilerlemiş olması nedeniyle, Daguerre ile bir ortaklık anlaşması imzalamaya karar verdi. 4 Aralık 1829'da anlaşmayı imzalayarak, 10 yıl birlikte çalışmaya karar verdiler. Aynı yıl Niépce, *Helyografi Üzerine Notlar* (1829; Notice sur l'héliographie) adlı bir yazı kaleme aldı ve bu yazıyı Daguerre'e gönderdi. Bu yazıda, Niépce, buluşuyla ilgili bütün detayları kaleme aldı ve ayrıntılı olarak helyografi sürecini anlattı. Niépce yazısında helyografiyi tanımlamış ve iki temel kullanım yönteminden söz etmiştir. Birinci yöntem, vernikle saydamlaştırılan gravürleri yahuda bitümüyle kaplı yüzeyin üstüne koyarak üstten ışık verme şeklinde kopyalamaktır. İkincisi ise, karanlık kutunun verdiği görüntüyü, insan gözünün gördüklerini, yani doğadan elde edilen görüntüleri yine yahuda bitümü kaplı yüzey üzerinde siyah ve beyaz olarak gerçek ton değerlerinde pozitif olarak kopyalamaktır.¹⁴⁸ Niépce, Chalon-sur-Saône'da, 1833 yılında ölene kadar ancak dört yıl Daguerre'le birlikte çalışabildi. Oğlu *Isidore Niépce*, Daguerre ile olan ortaklığı sürdürdü. Bu büyük araştırmacı 5 Temmuz 1833'te öldü; yapırağından mavi boya üretilen bir turp cinsinden şeker pancarı yetiştirilmesine ve içten patlamalı motordan bisiklete kadar çok farklı konularda denemeler yaparak çalışan Joseph Nicéphore Niépce'in adı geçtiğinde, doğduğu yer Fransa'da bulunan Chalon-sur-Saône'daki bir duvarı hatırlamak gerekir. O duvarın üstünde "Nicéphore Niépce, 1822 yılında, bu köyde fotoğrafı buldu" yazılıdır.

L. J. Mandé Daguerre: Gerçeği Saklayan Ayna

Niépce Temmuz 1833'te öldüğünde, yıllarını alan yorucu çalışmalar sonucunda, yüzey üzerinde kalıcı görüntü elde etme açısından iki önemli olayı gerçekleştirmiştir. Birincisi, 1827 yılında yüzey üzerine kaydettiği görüntüdür. Bu buluş ilk fotoğraf olarak kabul edilen helyograf levhadır. İkincisi ise, yaptığı çeşitli denemeler sonunda üzerinde çalıştığı bilgilerin kendinden sonra devamını sağlayacak kişiyi bulmasıdır. Belki de Niépce elindeki bütün bilgileri, detaylı açıklamalarla kendinden sonra bu çalışmalarını ilerletecek bir kişiye aktarmamış olsaydı, sadece bu konuyla ilgili tarihsel süreci değiştirmeyecek, aynı zamanda insanlığın fotoğrafla tanışmasının da gecikmesine neden olacaktı. Niépce'in kendinden sonrası için, belirlediği kişi, *Louis Jacques Mandé Daguerre*¹⁴⁹ (1787-1851) adlı bir gençtir. Niépce, ardından bıraktığı belgelerden anlaşılabileceği şekliyle, düzenli bir bilim adamıdır. Araştırmalarının hepsini yazıya dökmüştür.

Özellikle kardeşi Claude ile mektuplaşmaları önemli belgelerdir. Onun yetiştiği aile çevresi ve yaşamını sürdürdüğü malikanesi, Niépce ile ilgili olarak günümüze kadar ulaşan bir büst ve çeşitli portreleri, onun kararlı ve soylu halini sergilemektedir. Bu soylu ve kararlı kişinin araştırmalarını teslim ettiği Daguerre ise, günümüze ulaşan portrelerinde, uygulamacılığa yönelik bir işadama görüntüsündedir.

Daguerre on üç yaşındayken bir mimarın yanında çırak olarak çalışıyordu. On beş yaşına geldiğinde Paris Operası'nın dekor ressamlarından *Ignace Eugène Marie Degotti*'nin (?-1824) öğrencisi oldu ve hayatında önemli yeri olacak tiyatro ile ilişkisi böyle başladı. 1800'lerin başında Daguerre, Panorama ressamı *Pierre Prévost*'un (1766-1823) yardımcılığını yaptı. *Panorama*, resim kullanılarak gerçekleştirilen bir tür yanılsama gösterisidir. Büyük bir yarım daire şeklindeki binanın ortasına oturan izleyicilerin karşısına gelecek şekilde, 4.8 x 13.5 m. boyutlarındaki bir resim binanın iç yüzeyine yerleştirilir. Düz ya da kavisli bir zemin üzerine yapılmış olan resme, bu daire şeklindeki binanın ortasından bakıldığında, izleyicilerin karşısında iki yana doğru uzanan engin bir görünüş ortaya çıkar. Bu resimlerde doğa eksiksiz şekilde taklit edilmeye çalışılırdı. İzleyiciyi dairesel olarak çevreleyen panorama bir yanılsama olarak üçüncü boyut etkisi yaratıyordu. Bu etki ön ve arka plan arasında ışık farklılığı, ışığın giderek azalması ve resim üzerindeki plastik düzenlemelerle gerçekleştiriliyordu. Böylece, resimdeki konu, günün değişik saatlerinde gösteriliyordu. Panoramayı ilk kez İskoç ressam *Robert Barker* (1739-1806) 1788'de yaptı. Londra'daki Leicester Meydanı'ndaki özel mekânında gerçekleşen panorama, Avrupa ve ABD'nin önemli şehirlerine de yayıldı XIX. yüzyılın ortalarında panorama, halk arasında çok sevilen bir eğlence olmuştur. Panoramının en önemli özelliği yarattığı yanılsamadır. Dairesel olarak izleyicilerin çevresine yerleştirilen resme, belirli bir yerden yavaş yavaş dönerek bakıldığında ufuk çizgisinin her noktası görülür. Böylece, izleyici yanılsama olarak kendisini resimdeki ortamın içinde hisseder. Panorama resimlerin yaygınlaştığı dönemin, pasajların yükseliş dönemine rast geldiğini söyleyen Walter Benjamin, panoramaların fotoğraftan sinemaya ve sesli filme uzanan bir sürecin öncüsü olduğunu belirterek¹⁵⁰ şunları söyler:

Sanat ile teknik arasındaki ilişkiyi köklü bir değişime uğratan panoramalar, aynı zamanda yeni bir yaşam duygusunun da ifadesidir. Taşra karşısındaki politik üstünlüğü bu yüzyıl boyunca çokyönlü olarak belirginleşen kent insanı, taşırayı kente getirme girişiminde bulunur.¹⁵¹

Daguerre'in panorama ile olan yoğun ilişkisi, ressam *Charles Marie Bouton* (1781-1853) sayesinde olmuştur. Daguerre ve Bouton panorama üzerinde çalışıp bu tekniği geliştirerek *Diyorama*¹⁵² (Diorama) adını verdikleri yeni bir şekle dönüştürmüşlerdir. Daguerre ve Bouton birbirlerinin deneyimlerinden yararlanan ideal bir ikili oluşturmuşlardır. Bouton, resim konusunda deneyimli olan başarılı bir ressamdır. Daguerre ise aydınlatma ve sahnede gerçekleştirilen görsel efektler konusunda uzmandır. Bu yaratıcı ikili, doğal görünümlü yanılsamaların gösterildiği diyorama gösterileri yapmışlardır. Diyorama, tiyatro sahnesinde yapılan bir gösteridir (Resim 7). Sahnede gerçekleştirilen

diyorama gösterileri, oyuncusu olmayan bir tür sahne gösterisidir. Diyoramada resim ve ışık kullanılarak gösteri gerçekleştiriliyordu. Farklı yönden ve farklı güçteki ışığın yüzey üzerinde oluşturduğu etki bu gösterinin temelini oluşturur. Yani yüzey üzerinde ışıklı ve gölgeli alanlar oluşturarak yapılan bir gösteridir. Yüzey üzerine düşen ışığın önüne renkli camlar koyarak yüzeyin rengini değiştirerek, resmin görsel etkisi yönlendiriliyordu. Daguerre ışığın yönünü, gücünü ve rengini değiştirerek, görsel algılamayı yönlendirebileceğini fark ederek, diyorama gösterilerini düzenlemiştir. Daguerre, ışığın bu görsel algılamayı yönlendirebilme etkisini, ortağıyla birlikte hazırladığı resimlere uyarlamıştır.



Resim 7

Diyorama Gösterisi. 1874. Diyoramanın çalışma sistemini gösteren baskı resim.

Daguerre ilk diyorama gösterileri yapılan özel binayı, 11 Temmuz 1822 yılında Paris'te açtı. 14 x 22 m. boyutlarında yarı şeffaf seyrek dokunmuş perdenin iki yüzüne resim yapıyordu ve bu şekilde hazırlanmış resimler arka arkaya asılıyordu. Bu devasa resimler hem önden hem de arkasından ışıklarla aydınlatılıyordu. Tepeden aydınlatıldığında öndeki resim görülüyor, arka taraftan aydınlatıldığı zaman da arkadaki resim görülebilir hale geliyordu. Gündüz ortamını yansıtan bir resim, önden gelen ışığı karartarak ve arkadan gelen ışığı yükselterek gece ortamına dönüştürülüyordu. Ayrıca aydınlatma renk ve ışık efektleriyle de destekliyordu. Böylece, ikiboyutlu yüzey üzerindeki resim, yanılsamayla üçboyutlu olarak algılanıyordu. Görülen devasa resimde zaman, ortamın ışığı, rüzgâr hissi ve genel olarak atmosfer, bir yanılsama olarak doğadakinine benzetilmeye çalışılıyordu. Ayrıca ışıkla oluşturulan karanlık ve aydınlık ortam düzenlemesiyle resimlerin biri kaldırılarak diğeri sahneleniyordu. Daguerre'in bu gösterilerini

izleyenler, tiyatrodaki oturan izleyici konumundaydılar. Diyorama tiyatrolarında farklı olan şey, bazı binalarda, devasa resimlerin asıldığı birbirine bitişik iki ya da üç sahnenin yer almasıydı. İzleyiciler, açık hava tiyatrolarındaki biçimiyle birbirine bitişik olan sahnelerin karşısında otururlardı. İzleyicilerin oturduğu döşeme, bazı binalarda mekanik bir sistemin yardımıyla kendi etrafında dönerek izleyicilerin farklı sahnelerle yönelmesini sağlıyordu. Diyorama tiyatroları özel tasarlanmış binalardı. Bu binalarda aydınlatma kaynaklarının yerleştirildiği bölümler, resimlerin yukarıdan aşağı doğru asılmasını sağlayan sistemler ve başka mekanik sistemler yer alıyordu. İzleyicilerin oturma yerleri hareketli olup ortalama izleyici kapasitesi 360 kişiydi.

Diyorama, 11 Temmuz 1822'de Paris'te açıldığında Daguerre tarafından yapılmış olan resimlerinin gösterimiyle başladı. 1822-1830 yılları arasında Paris'te, Daguerre ve Bouton'un hazırladığı on ayrı resim gösterildi. Paris Diyoraması'nın bu yıllarda giriş ücreti kişi başına 2.50 Frank idi. Ortalama olarak yılda 80.000 kişi bu gösterileri izliyordu. Bu dönemde yılda yaklaşık 200.000 Frank gelir elde ediliyordu.¹⁵³ Daguerre ve ortağı Bouton bu büyük resimleri yaparken karanlık kutuyu (*camera obscura*) kullanıyorlardı. Resimde perspektifin, nesnelerin oranlarının doğru ve kolaylıkla yapılabilmesi için tabii ki karanlık kutu vazgeçilmez bir aygıt olmuştur. Diyorama ile sunulan görüntü bir optik bakıştır. Karanlık kutuda elde edilen yansımanın büyütülerek ikiboyutlu bir yüzeye aktarılmasıdır. Yani ikiboyutlu yüzey üzerindeki resim, karanlık kutunun sunduğu yansımanın resme dönüştürülmesidir. Bu resmin ışık düzenlemeleriyle yeniden bir yansımaya dönüşmektedir. Sonuç olarak diyorama gösterisinde izlenen şey ise, yansımanın yansımasıdır. Optikle elde edilen yansıma, resim tekniği ve ışıkla yeniden yansımaya dönüşmektedir. Böylece, karanlık kutuyla elde edilen görüntü, bir anlamda sanatın malzemesi haline gelmiştir. Dolayısıyla, karanlık kutu, yani optik bakış, sanatın aygıtı olmuştur.

Daguerre'nin diyoraması, fotoğrafın geleceğini önceden duyuran, fotoğrafın ortaya çıkmasına yön veren bir olgu olarak hatta daha mistik bir ifade şekliyle, fotoğrafın ortaya çıkacağını önceden bildiren bir cin ya da peri olarak görülmektedir.¹⁵⁴ Diyoramanın sergilediği şey, romantizmin etkin olduğu bir dönemde, romantizmin tersine, gerçekçi görüntüler sunmak olmuştur. Bu yönüyle de sanat tarihinde romantizmden gerçekçiliğe geçişte etkisi olan bir olgu olarak da görülür.¹⁵⁵ Ayrıca fotoğraftan önceki dönemlerde, yansıma olarak ikiboyutlu yüzey üzerinde doğayı ve belirli konuları sunması da ontolojik açıdan üzerinde durulması gereken önemli bir konudur.¹⁵⁶

Daguerre'in diyorama gösterilerini Paris'te izleyen Niépce, bu gösterinin doğayı yansıma olarak sergileme yetkinliği karşısındaki şaşkınlığını dile getirirken, resim ve ışık birleşiminden oluşan bu gösterinin önemini oğluna 2-4 Eylül 1827'de yazdığı mektubunda belirtmiştir.¹⁵⁷ Niépce ile Parisli optikçi Charles Chevalier aracılığıyla 1827'de karşılaşmalarının ardından, Daguerre, karanlık kutuyu kullanarak yüzey üzerinde kalıcı görüntü elde etme çalışmalarına yönelmiştir. Ancak Daguerre yüzey üzerinde görüntü elde etmeye 1824 yılında yönelmiştir. Thomas Wedgwood ve Humphrey Davy'nin kullandıkları yöntemle gümüş nitrat ile ısıtılan kâğıt ve kâğıt üzerine gümüş klorür ile denemeler yapmış, ancak bu şekilde görüntü elde edemeyeceğini anlayarak bu mad-

delerle çalışmalarını sürdürmemiştir.¹⁵⁸ Daguerre, Niépce ile 14 Aralık 1829 tarihinde imzaladıkları ortaklık anlaşmasıyla on yıl onunla birlikte çalışmaya karar verdi. Daguerre Paris'te, Niépce ise Charlon-sur-Saône'da çalışmalarını bireysel olarak sürdürdüler. Bu arada, çalışmaları üzerine birbirlerine bilgi aktardılar. Birlikte ışıktan etkilenerek kararan maddeler üzerinde çalışmaya yöneldiler. Üzerinde çalıştıkları madde, Fransız kimyacı *Bernard Courtois* (1777-1838) tarafından 1811 yılında bulunan iyottu. Aynı dönemde başka Fransız kimyacılar da iyot maddesi üzerine çalışmalar yapıyordu.

Courtois, ilk önce bu maddenin mor renkli bir buhar oluşturduğunu, ancak soğuduğu zaman siyaha yakın koyu mor renk kristale döndüğünü belirledi. Elle tutulabilen bu kristaller, yavaşça ısıtıldığında birçok madde gibi katı halden mor renkli buhar haline dönüyordu. (Bir maddenin sıvı halde bulunmadan, katı halden buhara dönüşmesine *ucunum* adı verilir.) Bu yıllarda Fransız kimyacılar arasında iyot maddesi çok moda idi. Niépce ve Daguerre bu madde ile denemeler yaptılar. Her ikisi de gümüş kaplı levhayı pozlamayı biliyordu, hatta kolaylığı nedeniyle de özellikle levha olarak bakırı kullanıyorlardı. Onlar ışığa duyarlı madde olarak iyodu denediler, ancak iyot kaplı levhalar yeterli kadar ışığa duyarlı değildi. 1830 yılının başında Daguerre, gümüş ve iyot maddelerini birlikte levha üzerine kaplamayı denedi ve başarılı bir sonuç elde etti. Böylece, gümüş ve iyodu birlikte kullanarak ışığa çok daha duyarlı bir yüzey elde etti.¹⁵⁹

Daguerre bu çalışmaları sonucunda önemli bir sonuca ulaştı. Sonucu elde edişyle ilgili şöyle bir öykü anlatılır: “Daguerre karanlık kutuda pozlamak için iyot kaplı bir levha hazırlar ve karanlık kutuya koyar. Tam pozlamaya başladığı sırada bulutlar güneşin önüne geçer. Pozlama için ışık azaldığından, Daguerre o gün için çalışmasını durdurmak zorunda kalır. Çok az pozlanmış olan ve üzerinde hiçbir görüntü izi olmayan bu levhayı daha sonra yeniden kullanmak amacıyla içine ışık sızdırmayan bir kutuya koyar. Bu kutuyu da içinde kimyasal malzemeler bulunan bir dolaba bırakır. Ertesi gün levhayı yeniden kullanmak için kutudan çıkardığında, levha üzerindeki net görüntüye şaşkınlıkla bakar.” Öykünün bundan sonrası iki şekilde anlatılır: İlki, dolapta bulunan cıvanın buharının buna neden olduğudur. İkincisi ise dolapta, levhanın içinde bulunduğu kutunun yanında kırılan bir termometre içindeki cıva buharı bu sonucu ortaya çıkarmıştır.

Konunun mutfağını anlatan bu öyküde, iyot kaplı levha üzerindeki pozlanan görüntünün cıva buharında ortaya çıktığı belirtilmektedir. Öykünün doğru olup olmadığı bilinmiyor, ancak bu dönemde cıva, barometre ve termometrelerde kullanılan ve laboratuvarlarda yaygın olarak bulunan bir maddedir. Ayrıca içinde cıva bulunan bir termometre kırıldığı zaman ya da ağzı açık bir cıva kabında cıva buharı çevreye yayılır. Eğer böyle bir olay kapalı bir dolap içinde gerçekleşirse, cıva buharının etkisi kuşkusuz daha yoğun olacaktır. Sonuç olarak, Daguerre, gümüş iyotla kapladığı levhayı karanlık kutuda çok az pozladıktan sonra cıva buharına tutarak pozlanan görüntünün gelişmesini sağlamıştır. Daguerre böylece fotoğrafçılıkla ilgili iki önemli konuyu belirlemiştir. Birincisi, ışığa duyarlı yüzey üzerinde çok az bir pozlama sonucunda görüntü oluşumunu sağlayarak levha üzerinde gözle görülmeyen *gizli görüntü* (*latent image*) oluşturmuştur. İkincisi ise levha üzerindeki bu gizli görüntüyü kimyasal işlemler sonucunda geliştirerek ortaya çıkarmaktır. Yani gizli görüntünün, kimyasal işlemlerle geliştirilerek görülebilir

olmasını sağlamaktır. Bu işlem daha sonraki yıllarda fotoğrafçılıkta kullanılacak olan geliştirme banyosudur.

Daguerre bu sonuca ulaşana kadar, dolap içindeki diğer kimyasal maddelerin de pozlanan levhayı etkilemiş olabileceğini düşünerek farklı maddelerle de denemeler yaptı, ancak olumlu bir sonuç elde edemedi. Bu etkiye cıva buharının neden olduğunu belirledi. Daguerre bir kimyacı değildir, ancak dönemin ünlü Fransız kimyacılarıyla yakın ilişki halindeydi ve kimyacılar ona yol gösteriyorlardı. Özellikle de *Jean-Baptiste Dumas*'nın (1800-1840) Daguerre'e önemli katkısı olmuştur. Daguerre'in bu çalışmaları sonuçlandırdığı tarih kesin olarak bilinmiyor. Daguerre'in ulaştığı bu sonuçla ilgili şu noktayı da unutmamak gerekiyor: 1831'de, Niépce, Daguerre'e gümüş levha üzerinde iyot kullanarak ışığa daha duyarlı yüzey elde edilmesi konusunda bilgi iletmıştır.¹⁶⁰ Aralarındaki mektuplaşmada bu konu bellidir. Daguerre bu konuya yönelmiş, ancak ümit verici sonuçlar alamamıştır. Niépce ve Daguerre 1833'e kadar araştırmaları sonucunda elde ettikleri bilgileri birbirlerine mektupla iletmışlerdir, ancak her ikisinin de denemeleri sonucunda elde ettikleri bilgileri hangi detay düzeyinde paylaştıkları bilinmemektedir.

Temmuz 1833'te Nicéphore Niépce öldüğünde, birlikte yaptıkları çalışmalarla ilgili her şey doğal olarak değişti. Daguerre bu tarihten itibaren çalışmalarını iki yönde sürdürdü.¹⁶¹ Bir taraftan Niépce ile başlattığı çalışmaları yürütürken, diğer taraftan da kendi özel denemelerine yöneldi. Eylül 1833'te gümüş iyot levha üzerinde gizli görüntü elde etme sürecini belirledi. İyot kullanarak çalışmalarını ilerletti, ancak bu çalışmaları Isidore Niépce'e duyurmadi. Belki de Isidore'nin babasına ait olan bilgileri de kendi üstüne geçirmeyi düşünüyordu. 1835 yılında Isidore Niépce yeni bir anlaşma yapmak için Daguerre'i aradı, ancak böyle bir ortaklığa Isidore'un katacağı bir şey olmadığı için Daguerre anlaşmaya yanaşmadı. Çalışmalarını yalnız yürüttü. Sonraki yıllarda Daguerre daha iyi sonuçlar elde etti. 1837 yılında gümüş iyot kaplı levha üzerine kaydetmeyi başardığı görüntünün yüzey üzerinde kalıcı olmasını da, bilinen tuz çözeltisini kullanarak gerçekleştirdi. Kullandığı yöntem çok etkin olmamasına rağmen, Daguerre yine görüntünün kalıcı olmasını sağladı. Bu yıllarda Daguerre, görüntü kalitesi çok iyi olan fotoğraflar elde etti. Pozlama süresini de çok azaltmıştı. Niépce'in saatler süren pozlama süresini Daguerre, ortamın ışık durumuna göre on dakikanın katlarına düşürdü. Daguerre'in elde ettiği sonuç şaşılabilecek derecede iyi idi. Bu fotoğraflarda en ince detaylar, ışıklı ve karanlık alanlardaki ton değerleri görülebiliyordu. Nesnelerin dokusu, ton değeri ve konturları belirleme açısından fotoğraflarda ortaya çıkan başarılı gerçeklik hemen anlaşılıyordu.

Daguerre 1837 yılında gerçekleştirdiği buluşuna *Dagerreyotip*¹⁶² (*Daguerreotype*) adını verdi. Nicéphore Niépce'in mirasçısı olan oğlu Isidore Niépce isteksiz olarak Daguerre ile Temmuz 1837'te yeni bir anlaşma imzaladı. Daguerre, bu anlaşmada, yeni yöntemin sadece kendi adıyla anılmasını şart koşarken, bu buluşun ilk aşamasında Nicéphore Niépce'in anılacağını belirtti. Niépce'in ilk fotoğraf olarak kabul edilen 1827'de çektiği helyograf levhadan sonra, Daguerre'in geliştirdiği dagerreyotip ışığa duyarlı yüzey üzerine optik aracılığıyla görüntüleri kaydederek sabitleme yöntemidir. Dagerreyotipin uzun ve karmaşık bir süreci vardır. Bir dagerreyotip fotoğrafı elde etmek için teknik ve

ustalık gerektiren şu aşamaları sırasıyla izlemek gerekiyordu: (1) *Levhanın Hazırlanması*. Yüzey olarak kullanılacak olan bakır levhanın bir yüzü gümüşle kaplanıyor ve bu gümüş kaplı yüzey dikkatlice perdahlanarak inceltiyle pürüzsüz olacak şekilde düzleştiriliyor. Levha üzerindeki görüntünün kusursuz olabilmesi için yüzeyin bu aşamada pürüzsüz olarak hazırlanması gerekir. Bu levha küçük bir tahta üzerine yapıştırılır. Sol elde tahta tarafından tutularak levha kullanılır. Yüzeyin zedelenmesini engellemek için levha kadifeden yapılmış bir kılıfa konur. (2) *Işığa Duyarlı Levha*. Gümüş kaplı bakır levha, içinde iyot partikülleri bulunan bir kabın üstüne kapatılır, kabın içinde buharlaşan iyot, bakır levha yüzeyindeki gümüşle birleşerek ışığa duyarlı gümüş iyodu meydana getirir. Yaklaşık olarak bir saat süren bu işlem, kandil ya da küçük bir ocağın ateşinin ışığıyla kontrol edilerek yapılır. İyot levhanın gümüş kaplı yüzeyi ile temas ettikten sonra yüzeyin rengini değiştirir. Yüzeyin rengi altın sarısına dönene kadar işlem sürer. İşlemin süresi gereğinden kısa olursa yüzeyin duyarlılığı azalır, işlemin süresi gereğinden uzun olursa, gümüş levhanın yüzeyi renk olarak mora dönüşür ve levha kullanılamaz hale gelir.

Gümüş ve iyotla kaplanmış olan levha, artık ışığa duyarlı hale getirilmiştir. Bundan sonraki aşama pozlamadır. (3) *Pozlama*. Işığa duyarlı hale getirilmiş olan levha, hemen fotoğraf makinesinde görüntünün olduğu yüzeyin üzerine konularak pozlanır. Levha, doğal olarak, ışık almayan bir ortamda fotoğraf makinesine takılır. Işık koşullarına göre pozlama süresi on-otuz dakikadır. Pozlama sırasında, gümüş iyot üzerine gelen ışıklar, levha yüzeyinde ışık alan yerlerdeki gümüş yoğunluğunu azaltır. Levhanın ışık almayan yerlerindeki gümüş aynen kalır. Böylece, pozlama işleminden sonra levha üzerinde gizli görüntü oluşur. (4) *Geliştirme Banyosu*. Pozlanmış levha, altından küçük bir ocakla ısıtılan cıva dolu kabın üstüne 45 derece eğik açıdan ve 60 derece ısıdaki cıva buharına tutulur. Bu işlemi yapmak için özel olarak hazırlanmış, altında küçük bir ocak olan, cıva kutuları kullanılır. Cıva buharı, ışık alan yerlerdeki gümüşü ışıktan etkilenme oranına göre yavaşça azaltır ve pozitif görüntü, yani gerçek görüntü ortaya çıkar. Pozlandırılmış levhanın, bekletilmeden hemen cıva buharına tutulması gerekir. (5) *Sabitleme*. Levha, hiposülfite konularak ortaya çıkan gerçek görüntü, sabitlenerek kalıcı hale gelir ve aynı zamanda levha üzerinde pozlanmamış, yani ışık almamış olan gümüş tuzları levha üzerinden temizlenir. Böylece, az ışık alan ya da hiç ışık almayan yerler karanlık olarak belirir. (6) *Tonlama*. Eğer istenirse, levha üzerindeki görüntüyü parlak göstermek ya da altın renginde bir ton almasını sağlamak için tonlama işlemi yapılır. Levhaya hiposülfid ve altın klorür karışımı uygulanır. Bu işlem, seyreltilmiş olarak hazırlanan eriyik alttan çok az ısıtılarak yapılır. (7) *Dagerreyotip*. Temiz su ile yıkanıp küçük bir ocağın alevinde kurutulduktan sonra dagerreyotip hazırır. Dagerreyotip üzerindeki görüntü, sağ-sol ters olarak ortaya çıkar.

Daguerre, yıllar süren çalışmaları sırasında kendisini destekleyenlere rağmen, buluşunu kolaylıkla kabul ettiremedi. Daguerre yeni buluşunu *François Arago*'ya (1786-1853) açıkladı. Fransız Bilimler Akademisi üyesi olan Arago, Daguerre'in yöntemini uyguladı ve sonuç karşısında şaşırıldı. 7 Ocak 1839'da Fransız Bilimler Akademisi'nde dagerreyotipi heyecanlı bir konuşmayla tanıttı. Işığı kullanarak yüzey üzerine bir nesnenin görüntüsü-

nü resmetme yöntemi çok ilgi uyandırdı. Kısa bir süre içinde Daguerre'in buluşu büyük ilgi topladı. İnsanlar Daguerre'nin peşine düştüler. Aynı günlerde bir yangın sonucunda Daguerre'in atölyesi yandı. Yangın sonucunda her şeyini kaybeden Daguerre, daha çok ilgi odağı haline geldi ve onun için bu yangın bir anlamda tanıtım oldu. Arago'nun katkılarıyla Daguerre'in buluşu 14 Haziran 1839'da Fransız hükümeti tarafından satın alındı. Devlet belli bir ücret karşılığında dagerreyotip yöntemini satın aldı. Devlet, Daguerre'e ücret olarak ömür boyu yılda altı bin Frank ve Nicéphore Niépce'in katkısının karşılığı olarak oğlu Isidore Niépce'e de dört bin Frank ödemeye karar verdi. Böylece, yüzey üzerine resmetme tekniğinin yeni bir yöntemi olarak dagerreyotip insanların kullanımına sunulmuş oldu. Kısa bir süre sonra, 21 Ağustos 1839'da, ilk olarak *La Gazette de France* sayfalarında bu haberi duyurdu. Daguerre, daha sonraki günlerde, Eylül 1839'da, buluşunu detaylı bir şekilde açıklayan küçük bir kitapçık (kullanma kitabı) yayımladı: *Dagerreyotip ve Diyorama Yönteminin Tarihçesi ve Tarifi* (1839; Historique et Description des Procédés du Daguerreotype et du Diorama).¹⁶³ Bu kitapçık İngilizce, Almanca, İtalyanca, İspanyolca ve İsveç diline çevrildi.

Dagerreyotipin bir endüstriye dönüşerek yayılması yanında fotoğraf tarihi açısından da önemli gelişmeler oluyordu. Daguerre'e karşı ağır eleştiriler hatta ağır tepkiler gelmeye başladı. Niépce'in dagerreyotip buluşundaki yeri ve önemi konusunda Niépce'in dostları ağır eleştirilerde bulundular. Özellikle de Daguerre ile Niépce'i tanıştıran optikçi Chevalier bu eleştiriye yapanların başında yer aldı. Ona göre Niépce, 1829 yılında bir anlaşmayla helyografiyle ilgili bütün bilgileri Daguerre'e aktarmıştı. Bu nedenle, Chevalier'ye göre buluşu Niépce'den başkası yapamazdı. Niépce, helyografi levhalarıyla birlikte, gümüş klorürlü kâğıt üzerinde elde ettiği ve kalıcı hale getirilmiş olan negatif görüntülerle ilgili çalışmasını 1827'de Londra Kraliyet Bilim Akademisi sekreteri olan Dr. Bauer'e iletmışti. Dr. Bauer'den konunun Bilim Akademisi'ne sunulmasını istedi. Bu şekilde, Niépce 1816 yılından beri yaptığı çalışmaları sonunda ulaştığı sonuçları resmi olarak kayıt altına almaya çalıştı. Süreç tamamdı, ancak Bilim Akademisi'nin kurallarına göre yayın yapmak yasaktı. Bu nedenle, Niépce'in çalışması yayınlanamadı. Dr. Bauer konuyla ilgili şöyle demektedir: "Daguerre ve Niépce'in birbirlerinden ayrı olarak, dagerreyotipin geliştirilerek ortaya çıkmasındaki farklı aşamalarda üstlendikleri roller asla her yönüyle doğru olarak bilinemeyecektir..."¹⁶⁴

Dagerreyotiple birlikte insanlar artık hem doğanın, hem sevdikleri kişilerin, hem de kendilerinin görüntülerini yüzey üzerinde kalıcı kılmak için bu yeni buluşla ilgilendiler. Ressam bir konunun resmedilmesini birkaç saat içinde sonuçlandırıyor. Daguerre'in yöntemiyle bu resmetme çok kısa bir zaman diliminde gerçekleşiyordu. Bu nedenle dagerreyotip kabul gördü ve hızla yayıldı. Her yeni teknoloji gibi dagerreyotipin de bazı sorunları vardı. Öncelikle teknik süreci çok karmaşıktı ve bu süreç teknik bilgiyle birlikte el becerisi gerektiriyordu. Görüntünün kaydedildiği gümüş levha parlatıldı için bir ayna gibiydi. Bu da yüzey üzerindeki resme bakmayı güçleştiriyordu. Fotoğraf, ancak levha üzerindeki ışık yansımalarının kaybolduğu durumda görülebiliyordu. Levhanın çizilmesini önlemek için önüne konulan cam da resmin görülmesini engelliyordu. Levha üzerindeki fotoğraf, sadece belli bir açıdan tutulduğunda görülebiliyordu. Ayrıca

levhanın harenmesi de olumsuz bir özellikti. Dagerreyotip teknolojisiyle çekilen fotoğrafin bir özelliği de tek olmasıydı. Aynı fotoğraftan birden fazla elde etmek için, sürecin aynen tekrarlanması gerekiyordu. Yani kopya yaparak çoğaltmak çok güçtü. Dagerreyotip ile elde edilen fotoğrafin bir diğer özelliği de pozitif olmasıdır. Bu nedenle, levha üzerindeki fotoğraf sağ-sol olarak terstir. Ayrıca doğayı, nesneleri ve insanları gerçek renkleri yerine tek renkli göstermesi en büyük eleştiri nedeni olmuştur. Bütün bu olumsuzlukları yanında, dagerreyotip levha üzerindeki fotoğrafin nesneleri inanılmaz keskinlikte kaydetmesi, en ince detayı bile net bir şekilde göstermesi en önemli olumlu özelliği olarak görülmüştür.

Dagerreyotip çekimi için kullanılan aygıt, Niépce'in karanlık kutudan yola çıkarak geliştirdiği, basit fotoğraf makinesidir. Bu makine, kibrit kutusu şeklinde birbirinin içine giren iki kutudan oluşur. Kutular ahşaptan yapılmıştır. Daguerre'in ilk dönemde kullandığı bu makinelerde 16.5 x 21cm. boyutlarındaki levha üzerine görüntü kaydediliyordu. Makinenin tasarımı da 16.5 x 21cm. boyutlarında görüntü verecek şekildeydi. Daguerre'in kullandığı bu ilk makinelerin boyutları 30.4 x 30.8 x 50.8 cm. idi. 30.4 cm. uzunluğundaki bu fotoğraf makinesi 50.8 cm.'ye kadar uzayabiliyordu. Makinenin üzerinde 40.6 cm. odak uzaklı bir objektif ve diyafram açıklığı ise günümüz ölçüleriyle f16 idi. Pozlama için ortamın ışığına göre on-otuz dakika gibi uzun bir süre gerekmekteydi. Fotoğraf maki-



Fotoğraf 3

LOUIS JACQUES MANDE DAGUERRE. *Tapınak Bulvarından Görünüm, Paris. 1839 ya da 1839.*
Dagerreyotip.

nesinde görüntünün oluştuğu yüzey hem bakaç olarak kullanılıyordu hem de pozlanacak levhanın buraya konulmasını sağlayan bir mekanizma vardı. Makinenin gövdesini oluşturan iç içe geçmiş kutular ileri-geri hareket ettirilerek, konunun net görülmesini sağlıyordu. Dagerreyotipi çeken kişi, bu ahşap gövdeli fotoğraf makinesiyle birlikte bu yöntemin gerektirdiği başka aygıtları da bulunduruyordu. Bu aygıtlar şunlardı: Levhaların konulduğu kutular, iyot buharı kutusu ve cıva buharı uygulamasının yapıldığı, altında küçük bir ocağın bulunduğu cıva kutusudur. Dagerreyotipi elde edebilmek için karmaşık süreçlerin uygulandığı bu aygıtları taşımak gerekiyordu.

Daguerre, fotoğraf makinesini kullanarak yeni levhalar pozlamaya devam ediyordu. *Tapınak Bulvarından Görünüm* (Paris) adlı fotoğrafı (Fotoğraf 3) çok önemlidir. Bu fotoğrafın çekim tarihi 1833 ya da 1839 yılı olabilir. Fotoğrafta iki yanındaki kaldırımları ağaçlı bir bulvar ve 4-5 katlı bitişik sıralı binalar görülmektedir. Fotoğraf yüksekçe bir yerden, muhtemelen bir binanın çatısından çekilmiştir. Fotoğrafta resmedilen bulvarın bir diğer caddeyle birleştiği köşede, kaldırımda bir ayakkabı boyacısı, bir kişinin ayakkabısını boyamaktadır. İşte fotoğraftaki bu küçücük detay çok önemlidir. Fotoğraf makinesiyle ışığa duyarlı yüzey üzerine kaydedilerek sabitlenen ilk insan görüntüsüdür. Yani bilinen ilk insan fotoğrafıdır. Pozlama süresi çok uzun olduğu düşünüldüğünde, bu netsiz insan görüntüsü, iyi bir sonuçtur.

Daguerre, dagerreyotip çekimleri yaparken, aynı zamanda eşinin kardeşi olan *Alphonse Giroux* ile birlikte dagerreyotip çekimlerinde kullanılan fotoğraf makinelerinin ve diğer yardımcı malzemelerin yapımı ve satışını yaptı. Giroux'un firması tarafından üretilen fotoğraf makinelerinde seri numarasıyla birlikte, Daguerre'in imzası yer alıyordu. 1840 yılında dagerreyotip hızla yayılmaya başlamıştı. Daguerre ise bir taraftan pozlama süresini azaltmak için çeşitli çalışmalar yapıyordu, ancak belirli bir sonuç elde edemedi. Dagerreyotip kameraları Paris sokaklarında sık sık insanların karşısına çıktığı bu yıllarda Daguerre buluşuyla ilgili talihsiz bir olay yaşadı. Mart 1841'de Kral *Louis Philippe*'in dagerreyotipini çekmeyi denedi. Kralın uzun pozlama süresinde kıpırdamadan duramaması nedeniyle ya da başka bir nedenle Daguerre başarılı bir sonuç elde edemedi. Bu onu çok etkiledi ve Paris'ten ayrılarak *Bry-sur-Marne*'a döndü, bir anlamda içine kapandı, diyorama resimleriyle uğraştı. Louis Jacques Mandé Daguerre, 10 Temmuz 1851'de vefat etti.

1840 yılının sonunda ortaya çıkan üç önemli gelişme dagerreyotipin yayılmasını sağlamıştır.¹⁶⁵ Birincisi, Daguerre'in kullandığı objektiflerden, parlaklık açısından yirmi iki kez daha güçlü objektifler geliştirildi. *Peter Friedrich Voightländer*'in (1812-1878) geniş diyafram açıklığı sağlayan objektifler konusundaki çalışmalarını *Josef Max Petzval* (1807-1891) sürdürerek, bu alanda devrim sayılacak bir gelişme sağladı. Günümüzün diyafram değerleriyle ifade edildiğinde, Daguerre'in fotoğraf makinesinde kullandığı f16 ya da f17 diyafram açıklığını, f3.6 değerine taşımışlardır. Böylece, bu objektifler, Daguerre'in ilk kullandığı objektiflerden dört diyafram açıklığı kadar hızlıdır. İkincisi, levhaların ışığa duyarlılığı geliştirildi. Gümüş ve iyotla kaplanan levhalar, başka tuzlarla yeniden kaplanarak ışığa duyarlılığı artırıldı. Bu konudaki uygulanabilir sonucu (1840) *John Frederick Goddard* (1795-1866) elde etti. Gümüş kaplı levha, iyot buharına tutul-

duktan sonra aynı işlemi bromür ya da bromür klorür karışımına uyguladılar. Böylece, bu hızlandırılmış duyarlı yüzey, Petzval'ın geliştirdiği objektifle birleştikten sonra dagerreyotipin çekimi çabuklaştı. Pozlama süresi, dört dakika ile yirmi beş dakika arasında olmaya başladı. Üçüncü gelişme ise levhaların yaldızlandırılması ve yaldızlandırılmış fotoğrafların elde edilmesidir. Bu teknik gelişme sonucunda, portre stüdyoları Batı dünyasında hızla gelişti.

Dagerreyotip, daha nitelikli objektifler ve yeni fotoğraf makinelerinin üretilmesiyle gelişti ve yaygınlaştı. Özellikle portre çekimlerinde çok yaygınlaştı. Önce çok hızlı bir şekilde Avrupa'da yayıldı ve ardından da Amerika'da bir endüstriye dönüştü. Dagerreyotip ilk önce pozlama süresi nedeniyle mimari çalışmalarda kullanıldı. 1840-1844 yılları arasında Paris şehrinin 114 dagerreyotipi çekildi. Paris'ten Atina'ya, Mısır ve Moskova'ya mimari yapıları resmetmek için hızla yayıldı. Yine aynı yıllarda, 1847'de sadece Paris'te iki bin dagerreyotip fotoğraf makinesi, yarım milyon levha satıldı. Ünlü Amerikalı mucit ve ressam *Samuel F. B. Morse* (1791-1872) Amerika'da ilk dagerreyotipi (1839) kullanan kişidir. Morse, güneş ışığını kullanarak on-yirmi dakika pozlamayla, karısı ve kızının dagerreyotipini çekti. Pozlama süresinin kısalmasıyla birlikte, fotoğraf makinesi



Fotoğraf 4

ALBERT SOUTHWORTH ve JOSIAH HAWES. *Dagerreyotip*. 1850'li yıllar. Hawes bunu kendi çalışmalarının en iyi örneği olarak görmese de, dünyanın en iyi daguerreyotip örneğidir.



Fotoğraf 5

ÇEKENİ BİLİNMIYOR. Nü. y. 1850. Dagerreyotipten oluşturulan streyoskopik çift.



Fotoğraf 6

LOUIS-ADOLPHE HUMBERT DE MOLARD. Tutuklu. y. 1848. Dagerreyotip.



Fotoğraf 7

ÇEKENİ BİLİNMIYOR. *Anestezi Olarak Eterin Kullanıldığı İlk Ameliyat*, y. 1846. Dagerreyotip.



Fotoğraf 8

ÇEKENİ BİLİNMIYOR. *Breton Köyü*. 1850'li yıllar. Dagerreyotip. En iyi dagerreyotip örneklerindendir. Bu sadece mekânı gösteren bir belge değil, dagerreyotipin resim sanatının konusu olmaya elverişli bir malzemeden sanat eseri yaratabileceğinin örneğidir.

önündeki düzenlemeler önem kazandı. Çoğu kere oturan kişiler, açık ya da koyu renkli fon önünde fotoğraf makinesine göre dikey olarak konumlandırıldı. Portreler genellikle cepheler değil, objektife hafif dönerek bakan açılar olarak yaygınlaştı. Giderek nesne aydınlatılması başladı, bunun için stüdyoya giren doğal ışıktan yararlanıldı. Amerika'daki dönemin ünlü dagerreyotip ustaları *Josiah Johnson Hawes* (1808-1901) ve *Albert Sands Southworth* (1811-1894) bu iş için, içinde çeşitli dekorların olduğu stüdyo kurdular. Portreye konu olan kişiyi düzenlenmiş bir ortama yerleştirdiler ve bu ortam içinde hem konuyu hem de fonu aydınlatmak için ışık kullandılar.¹⁶⁶ Hawes ve Southworth'un 1850 yılındaki fiyatları, büyük boy dagerreyotip için 33.00 Dolar, ¼ boy için 8.00 Dolar ve küçük boy için 2.50 Dolar idi. Rekabet nedeniyle 50 Cent, 25 Cent ve 12.5 Cent'e kadar düştü. Bu fiyatlarda günde ortalama 1000 çekim yapılıyordu.¹⁶⁷ Bu yöntemle elde edilen ilk dagerreyotipleri görenler yüzey üzerindeki bu alışılmadık düzeydeki ayrıntı, net ve doğanın benzeri resimlere kuşkusuz şaşkınlıkla bakmışlardır. Hele ki levha üzerindeki insan yüzleri onları çok etkilemiş olmalıdır. Bu ilk dagerreyotip örneklerinde, kullanılan tekniğin bir sonucu olarak, uzun pozlama süresi boyunca portresi çekilen kişinin kıpırdamadan durması, bu fotoğraflara kendine özgü bir duygusal etki kazandırmıştır.

Dagerreyotiple birlikte optik ve ışığa duyarlı yüzeyin kullanımı yaygınlaşmıştır. Geleneksel resmetme tekniklerinde, resmedilen kişi çıplak gözle çevresini görür ve aygıtlarıyla da resmeder. Doğal olarak insan eli doğrudan sürecin içindedir. İnsan eli belirleyici bir öge olarak sürecin her aşamasında vardır. Ortaya çıkan ürün, doğrudan insan elinin bir üretimidir. Dagerreyotipe gelindiğinde ise fotoğrafı çeken kişinin gözü, çıplak göz değil, çıplak gözle birleşmiş olan optiktir. Yani fotoğraf makinesinin objektifidir. Boya, fırça, kazıma bıçakları gibi resmederken kullanılan aygıtlar yerine, fotoğrafın resmetme tekniğinde sadece ışık vardır. Nesneden yansıyarak fotoğraf makinesinin optiğine giren ışık, hem yüzey üzerinde elde edilecek resmi görüntü şeklinde gösterir hem de bunu ikiboyutlu yüzey üzerine kaydeder. Öte yandan insan eli, bu resmetme tekniğinde belirleyici bir öge olarak sürecin içinde değildir. İnsan eli süreci başlatır, resmeden ise bir aygıttır. Dagerreyotiple birlikte yüzey üzerine resmetme, insan elinden uzaklaşarak makinenin kontrolüne girmiştir. Yüzey ise, ışığa duyarlı kimyasal maddelerle kaplanmış bir ikiboyutlu özel bir yüzeydir. Bu yüzeyin üzerindeki kimyasal doku, ortaya çıkacak sonucun açık, koyu ya da ışıklı, karanlık olmasını sağlar. İşte bunların hepsi, ışık, optik ve ışığa duyarlı yüzey bu yeni resmetme tekniğinin görsel enerji öğelerini düzenleyen belirleyicilerdir. Geleneksel resmetme tekniklerinin görsel öğeleri, çizgi, renk, doku, yüzey, ton, oran vb. bu yeni resmetme tekniğinin belirleyicileriyle doğal olarak yeniden yapılandırılmıştır. Dagerreyotip bu yeniden yapılandırmanın öncüsüdür.

Walter Benjamin, dagerreyotipin bulunduğu yıllarda yarattığı etkiyi kavrayabilmek için, dönemin ünlü ressamlarının açık hava resimlerinde yeni açılımlar peşinde olduklarını göz önünde tutmak gerektiğini söyler. Ona göre, Daguerre'in karanlık kutunun sağladığı görüntüleri kalıcı kılmasıyla birlikte, ressamlar teknisyenlerin gerisinde kaldılar. Benjamin, dagerreyotipin resim sanatı açısından gerçek kurbanının portre ressamlığı olduğunu vurgular.¹⁶⁸ Böylece, sanat ve teknik, tekniğin sanat eserinin yaratılmasındaki önemi ve belirleyiciliği konusu, optik ve ışığa duyarlı yüzey kapsamında, dagerreyotiple

birlikte, yeniden ortaya çıkmıştır. Dagerreyotip yönteminin getirdiği teknik ve bu tekniğin belirleyicileri olan ışık, optik ve ışığa duyarlı yüzey, ikiboyutlu yüzey üzerindeki resmin doğrudan belirleyicisi olmuştur. Bu belirleyici öğeler, aynı zamanda insanları dakikalarca kıpırdamadan optik karşısında durdurarak *belirli bir an'ı* ikiboyutlu yüzeyde sonsuzlaştırmak diye adlandırılabilir yeni bir zevk anlayışı ortaya çıkarmıştır. Bu anlayış, fotoğraf çekirmek, fotoğraflar için özel mekânlar ve ortamlar düzenlemek ve fotoğrafla birlikte yaşanılacak olan yeni bir çağdır. Bu anlayışı başlatan yeni çağın kapısını açan, dagerreyotip olmuştur.

Dagerreyotiple ilgili olarak, Fransızların bu buluşu gerçekleştirdiği ve geliştirdiği, İngilizlerin ise dagerreyotipi bir iş alanına dönüştürdüğü, Amerikalıların ise farklı bir şekilde yaklaşarak sanatın ortamına taşınması sürecinde önemli katkı sağladığı belirtilir.¹⁶⁹ Bu saptamayı yapan araştırmacı, dagerreyotipi, ortaya çıktığı dönemle ilişkilendirerek, metaforik bir şekilde *sükunet ve yavaşlatılmış zaman* olarak betimlerken,¹⁷⁰ iyi bir dagerreyotip levhasının belirleyici niteliklerini şöyle sıralıyor: “Kompozisyon, aydınlatma, netlik, poz, levhanın parlatılması, levhanın yüzeyi gibi öğeler.”¹⁷¹ Bu öğelerle birlikte, sonuç olarak, bütün sanat eserleri gibi tanımlanması güç olan şeyin, yani izleyenlerin dagerreyotip levhasına baktığında ondan etkilenmesine neden olan sanatçının ona kattığı ruhun en önemli öge olduğunu belirtiyor. Aynı kişinin iki farklı dagerreyotipçi tarafından çekilen portrelerinin birbirinden farklı olmasının, kullanılan optikle, duyarlı levha ve diğer teknik süreçlerle ilgili olmadığı belirtilerek optikten bakan gözün önemi vurgulanmıştır. Yine bu yazıda, dagerreyotipçinin sanatçı olmadığı ya da sanatçı gözüne sahip olmadığı durumda iyi bir fotoğraf ortaya koyabilmesinin bir raslantı olacağı belirtilmiştir.¹⁷²

Fotoğrafın ortaya çıkış sürecinde bazı kaynaklardan şöyle bir öykü anlatılır. *Jean Dumas*, 1827’de, Sorbonne’da kimya konusunda ders verdiği bir gün, kendisini ressam Daguerre’in eşi olarak tanıtan bir kadın, Dumas’ya eşinin objektifle elde edilen hayali görüntüyü yüzey üzerinde sabit kılmaya yönelik çalışmalar yaptığını söyler. Kadın, “Kor-karım eşim aklını yitirmiş, size göre o bir bilim adamı mı yoksa çıldırmış bir insan mı?” diye sorar. Dumas, “Şu anki bilgilerle böyle bir şey yapılamaz; ancak bunun ileride mümkün olamayacağını söyleyemem,” diyerek kadını yatıştırmaya çalışır. Daguerre optik aracılığıyla elde edilen görüntüyü ikiboyutlu yüzey üzerine kaydederek sabitleyen ilk kişi değildir. Arap bilim adamı *İbnü’l-Heysem*’in (İS 965-1039/40) karanlık kutusuyla, yine Arap simyacı *İbn Hayyan*’ın (İS 721-y.815) ışığa duyarlı maddeler üzerine yaptığı çalışmalardan başlayarak *Thomas Wedgwood* (1771-1805) ve *Sir Humphrey Davy* (1778-1829) ile belirli bir noktaya getirilen optik yoluyla elde edilen görüntünün yüzey üzerine kaydedilerek sabitlenmesiyle ilgili çalışmaları, *Nicéphore Niépce* (1765-1833) 1827 yılında sonuçlandırdı. Karanlık kutunun (fotoğraf makinesinin) verdiği görüntüyü, pozitif olarak, ikiboyutlu yüzey üzerine kaydederek sabitledi. *Louis Jacques Mandé Daguerre* böyle bir geleneğin temsilcisi olarak 1839’da buluşu gerçekleştirdi. Onun buluşu olan dagerreyotip, gümüş kaplı parlatılmış bir levha olarak *aynaya benzer*. Bu ayna neyi yansıtır diye sorulduğunda, yanıt, doğayı, nesneleri, insanları gerçek gibi yansıtarak bir *hafıza* oluşturduğu şeklindedir. Her dagerreyotip, *gerçeği saklayan bir ayna*’dır. Dagerreyotipin buluşunun 150. yılı nedeniyle yayımlanan bir çalışmada, Daguerre için, “Darwin’den daha

köktenci biçimde insanın dünyaya bakışını, Marx'tan daha fazla da dünyayı değiştirdi" denilmektedir. Daguerre'in sağladığı bilgiler, insanlığın tarih içinde pozlama tekniğiyle değişik yüzeyleri kullanabilmesine olanak sağlamıştır. Film, elektronik görüntü (video), bilgisayar ekranı gibi.¹⁷³

W. H. Fox Talbot: Çoğaltılabilen Negatif

Üçboyutlu dünyayı ikiboyutlu yüzey üzerine kaydederek, kalıcı bir resim haline getirmekle ilgili çalışmalar, 1800'lü yılların ortalarında Niépce ve Daguerre tarafından yürütülüyordu. Daguerre'in Niépce ile Paris'te tanışmasından sonra çalışmalarına yeni bir boyut kattığı yıllarda, İngiltere'de de aynı konu üzerinde çalışan bir bilim adamı vardır. O da ışığa duyarlı maddeler üzerinde çalışarak, bu maddelerle kapladığı yüzeyler üzerine nesnelerin görüntüsünü kaydederek kalıcı kılmaya yönelik denemeler yapmaktadır. Bu kişi *William Henry Fox Talbot* (1800-1877) adlı bilim adamıdır.¹⁷⁴ Fotoğraf tarihçileri onu *Fox Talbot*, *Fox-Talbot*, *WHF Talbot* ya da *Talbot* adıyla anmaktadırlar. Talbot gerçek bir soyludur. 1800 yılında İngiltere'deki Merbury, Dorset'te dünyaya gelen Talbot daha sekiz yaşındayken İngiltere kralı *William Herschel* ile tanışmıştır. Ailesi, dönemin bilim ve politika çevrelerinde elit bir ailedir. Talbot küçük yaşlarda, soylu bir ailenin kızı olan, annesi *Lady Elizabeth Fox Strongway* tarafından eğitildi. Annesi ona yabancı dil ve özellikle de botanik zevkini aşıladı. Talbot, İngiltere'nin asiller okulu olan Harrow Okulu (1811) ve 1817'de Cambridge'teki Trinity College'e girdi. 1819'da artık bir bilim adamıydı. 1820'li yıllarda yaptığı bilimsel çalışmalarla ilgili çeşitli ödüller aldı. Talbot dilbilim, matematik, politika, botanik, optik, kimya, astronomi ve arkeoloji konularında çalışan çok yönlü bir bilim adamıdır. 1833-1834 yılları arasında milletvekili olarak parlamentoda görev yapmıştır.

20 Aralık 1832 tarihinde *Constance Mundy* (1811-1880) ile evlenen Talbot, 1833 yılında eşiyle birlikte Fransa, İsviçre ve İtalya'ya tatile gitti. İtalya'daki Como Gölü çevresinde dinlenirken gördüğü manzaraları kâğıt üzerine aktarmak için karanlık kutunun (*camera obscura*) tersi bir aygıt olan *aydınlık kutu*'yu (*camera lucida*) kullandı. Bu aygıt, üzerine kâğıt konulan bir sehpa ve sehpa üzerine takılan bir prizma sisteminden oluşur. Gözünü prizmaya dayayan kişi, prizmanın önünde duran nesnenin yansıyan görüntüsünü kâğıt üzerinde görür. Bu görüntü, kalemle üzerinden çizildiğinde nesnenin resmi ortaya çıkar. Talbot, nesneden yansıyan ışığın aydınlık kutuda, kâğıt üzerinde oluşturduğu görüntüyü kalemle çizerek ortaya çıkartırken, ışığın kendisinin bu işi yapabileceğini düşündü. Optik yoluyla kâğıt üzerine düşen görüntünün, kâğıt üzerinde sürekli kalabilmesini sağlamaya yöneldi. Bunun için kullanılması gereken aygıt aydınlık kutu değil, karanlık kutu idi.¹⁷⁵

Talbot bu geziden döner dönmez, 1833 yılının sonbaharından itibaren, hayalini gerçekleştirmek için denemelere başladı. Böylece, ilk kez karanlık kutunun verdiği görüntüyü kâğıt üzerinde sabitlemeye yöneldi. Wedgwood, Niépce ve Daguerre'in yolundan ilerlemesi gerekiyordu. Talbot, üniversitede okuduğu kitaplardan gümüş tuzları-

nın ışıktan etkilenecek giderek karardığını biliyordu. Talbot kaliteli yazı kâğıdını, seyreltilmiş bilinen tuz (sodyum klorür) eriğine sokup kurumasını bekledi; daha sonra kâğıdı gümüş nitrat eriyiğine soktu. Bu işlemi her kâğıt için defalarca tekrarladı. Kimyasal maddeler, reaksiyon sonucunda gümüş klorüre dönüşüyor ve ışığa duyarlı olan bu madde kâğıt yüzeyinde ortaya çıkıyordu. Bu madde, suyun içinde kâğıdın dokusunda çözülüyordu. Talbot bu şekilde hazırlanmış kâğıtların üstüne yaprak, tül, dantel gibi nesneler koyarak güneş ışığında kâğıdı pozladı. Kâğıdın, güneş ışığını alan yerleri aşamalı olarak karardı ve nesneler siluet olarak ortaya çıktı. Böylece, Talbot, kâğıt üzerine pozlanmış olan gizli görüntüyü ortaya çıkarmayı başardı. Daha sonra görüntüyü sabitleştirmek için önceleri sıcak tuzlu suyu, daha sonra arkadaşı olan bilim adamı Sir John F. W. Herschel'in önerisiyle sodyum hiposülfiti kullandı. Talbot'un elde ettiği sonuç, siyah zemin üstünde beyaz siluet şeklinde nesnedir. Bu negatif bir görüntüdür. Talbot, bu negatif siluet görüntülere *fotojenik çizim* (*photogenic drawing*) ve *gölge çizim* (*sciagraphic*; Yunanca *skia* gölge demektir) adını verdi.

Talbot'un fotoğraf konusundaki ilk buluşu olan fotojenik çizim'in süreci şöyledir: (1) *Kâğıt Yüzey*. Taban olarak kullanılacak kâğıdın yüzeyinin pürüzsüz bir yapıda olması gerekir. Kalitesi yüksek kâğıtlar bu iş için uygundur. (2) *Tuzla Kaplama*. Kâğıt, sofratuzu olarak bilinen sodyum klorür eriyiğine sokulur ve kurutulur. (3) *Işığa Duyarlı Yüzey*. Kâğıdın bir yüzüne gümüş nitrat eriyiği yumuşak bir fırçayla sürülür ve bu işlem eriğin sulandırılmasına göre altı-sekiz kez tekrar edilir. Daha sonra, ateş önünde kâğıt kurutulur. Bu işlem çok zayıf bir kandil ışığında yapılır. Kâğıt yüzey pozlandırma için hazırdır. Bu duyarlı yüzey, nemsiz ve tamamen karanlık bir ortamda birkaç gün saklanabilir. (4) *Pozlama*. Duyarlı kâğıt üzerine konulan bir nesne, yaprak, dantel vb. güneş ışığında pozlandırılır. Pozlama işlemi günümüzde kullanılan kontak baskıya benzer. Pozlama süresi gün ışığının durumuna göre on-otuz dakika arasında değişir. (5) *Kâğıt Üzerinde Görüntü*. Pozlanan kâğıt, duyarlı yüzeyi doğrudan temas edecek şekilde, yavaşça akan suyun altına tutulur. Kâğıt üzerinden süte benzeyen bir tortu akar, böylece, birkaç dakika suyun altında tutulduktan sonra, kâğıt üzerinde görüntü belirmeye başlar. Böylece, gizli görüntü gerçek görüntüye dönüşür. Kâğıt üzerindeki negatif görüntü mor-mavi tonludur. (6) *Sabitleme*. Kâğıt üzerindeki gerçek görüntünün kalıcı olması için sıcak tuzlu su ya da sodyum hiposülfitten oluşan sabitleme eriği kullanılır. Kâğıt bu eriyik içinde birkaç dakika durur. (7) *Yıkama Kurutma*. Sabitleme işleminden sonra kâğıt on beş dakika akan su altında yıkanır ve daha sonra bir yere asarak kurutulur. Fotojenik çizim hazırdır.

Talbot, fotojenik çizimleri elde etmek için basit bir kâğıdı yüzey, yani taban olarak kullanmıştır (1834). Niépce ve Daguerre'in aynı amaçla kullandıkları metal levhalar düşünüldüğünde, kâğıt hem hafif hem de çok daha kullanışlı bir malzemedir. Işığa duyarlı madde olarak da gümüş tuzlarını kullanmıştır. Yüzey üzerindeki görüntüyü ise optik, yani karanlık kutu (bir anlamda fotoğraf makinesi) kullanmadan elde etmiştir. Yirminci yüzyılda bu yönteme *fotogram* (*photogram*) denilmektedir. Talbot'un fotojenik çizim yönteminde; ışığa duyarlı kâğıt yüzey, fotoğrafı çekilecek nesne, ışık ve kimyasal süreçler vardır. Bu yöntem *optik dışı süreç* ile ışığa duyarlı yüzey üzerinde görüntü elde

etme ya da *duyarlı kâğıda baskı* diye adlandırılabilir. Kâğıt üzerine konulan nesnenin, örneğin bir yaprağın üzerine düşen ışık yaprağın dokusuna işleyerek nesnenin görüntüsünü kâğıda çıkarır. Bu nedenle, fotojenik çizimler optik dışı bir süreçtir. Nesnenin dokusunun ışık geçirme özelliğine göre nesne kâğıt üzerinde grinin farklı tonlarında ortaya çıkar. 1725 yılında *Johann Heinrich Schultze*, ışığa duyarlı yüzey üzerinde optik kullanmadan görüntü kaydetmiştir. *Thomas Wedgwood* ve *Sir Humbrey Davy* 1800'lü yılların başında ışığa duyarlı hale getirilmiş kâğıt ve deri yüzeyinde çeşitli nesnelerin görüntüsünü optik kullanmadan kaydetmiştir. *Schultze*, *Wedgwood* ve *Davy*, *Talbot*'un fotojenik çizim yöntemini önceden belirlemişlerdi, ancak kaydettikleri görüntüyü yüzey üzerinde sabitleyememişlerdi. Karanlık bir ortamda kandil ışığında gördükleri görüntü, gün ışığında kararak yok olmuştur.

Fotojenik çizimlerde kâğıt üzerinde *negatif* görüntü elde edilir. Kâğıt üzerindeki bu negatif görüntü, boyut olarak nesnenin bire bir aynısıdır. Üzerinde görüntü olan bu kâğıt yağın içine sokularak ya da parafin sürülerek saydamlaştırılır. Böylece, ışık geçiren bir negatif görüntü elde edilir. Saydamlaştırılmış olan negatif, aynı yöntemle yeniden pozlandırılarak *pozitif* görüntü kâğıt üzerinde elde edilir. Bu konuyla ilgili olarak *Talbot*, 21 Şubat 1835'teki bir notunda şöyle demektedir: "Fotojenik çizimler ya da gölge çizim yönteminde, kâğıt eğer şeffaf olursa, ilk çizimdeki nesne bir sonraki çizimi sağlar, sonuç olarak, aydınlık ve karanlık ters döner."¹⁷⁶ Negatifi pozitive dönüştürme şekli, günümüzde kullanılmakta olan kontak baskıya benzer. *Talbot*, fotojenik çizimler sonucunda fotoğrafla ilgili bazı önemli konuları ilk kez belirlemiştir. Işığa duyarlı yüzeyde taban malzemesi olarak metal yerine kâğıt kullanılmıştır. Optik kullanmadan ışığa duyarlı yüzeye görüntü kaydetmiştir. Negatif görüntüyü çoğaltılabilir bir malzeme şekline dönüştürerek, kopya yaparak çoğaltmayı sağlamıştır. Negatif görüntüyü ve bu negatifin bir kez daha pozlandırılarak pozitive dönüşmesini belirlemiştir. Ayrıca, *Talbot*, yüzey üzerinde elde ettiği görüntüyü sabitlemenin basit ve kalıcı olacak yöntemini belirlemiştir.

Talbot, Como Gölü'nün çevresindeki güzellikleri kâğıt üzerine çizerken bu güzellikleri, kâğıt üzerine ışık yoluyla kaydetmeyi düşünmesi sonucunda fotojenik çizimleri bulmuştur; ancak onun ulaşmak istediği bu değildir. *Talbot*'un kararlı bir şekilde peşinde olduğu, karanlık kutuyla elde edilen görüntüyü ışığa duyarlı kâğıt üzerine kaydederek sabitlemektir. Onun bu konuya yönelik çalışmaları, bilim adamı geçmişi nedeniyle, *Daguerre*'den çok farklıdır. O bir taraftan botanik, matematik, fizik gibi konularda bilimsel çalışmalarını ve politik etkinliklerini sürdürürken, bir yandan da fotoğrafla ilgili araştırmalarını yürütmüştür. *Talbot* bütün çalışmalarını yazıya dökmüştür. Özellikle bilimsel çalışmalarıyla ilgili mektupları ve deneyleriyle ilgili tuttuğu defterlerde, onun nasıl bir bilim adamı olduğu açık bir şekilde görülür.¹⁷⁷

Fotoğraf alanındaki ilk buluşu olan fotojenik çizimlerden sonra *Talbot*, ikinci buluşunu gerçekleştirmek için ışığa duyarlı hale getirdiği kâğıt yüzeyi karanlık kutuda pozlamaya yöneldi. Bu yöneliş, bir anlamda dagerreyotip yöntemine karşı *Niépce*'in yıllar önceki denemelerine benziyordu. *Talbot*, marangoza fotoğraf makinesi olarak kullanılmak üzere küçük tahta kutular yaptırdı. Bu basit makineye büyük diyafram açıklığı sağlayan kısa odaklı objektifler taktı. Parlak ışıklı bir yaz günü öğleden sonra (1835)

ışığa duyarlı hale getirilmiş kâğıdı yaklaşık bir saat pozladı. Bu dönemde çektiği fotoğraflardan bir tanesi Londra'da Bilim Müzesi'nde saklanmaktadır. Bu fotoğraf, çok küçük, neredeyse bir pul büyüklüğünde ve teknik olarak mükemmeldir.¹⁷⁸ Kâğıt üzerindeki bu negatif görüntüde, İngiltere'nin Güney Gallery Bölgesi'nde kendisinin de yaşadığı Lacock Abbey'deki demirli bir pencere resmedilmiştir. Talbot, kâğıt üzerindeki bu negatif görüntünün yanına, kendi el yazısıyla, "*Demir Pencere (Camera Obscura'yla), Ağustos 1835. İlk defa gerçekleştirirken, objektifin verdiği görüntüyü içimden iki yüz sayarak pozladım*" anlamına gelen bir bilgi notu düşmüştür. Bu çekim için Talbot'un kullandığı küçük fotoğraf makinesine eşi Constance, *küçük fare kapanı* adını vermiştir.

Talbot, 1835'te elde ettiği bu sonuçlardan sonra, üç yıl boyunca optik ve matematik konusundaki çalışmalarına yöneldi. Bu arada parlamentodaki görevinden emekli oldu (1835), ancak politik çalışmalarına ara vermedi. Ayrıca botanikle ilgili çalışmalarını da yoğunlaştırdı. 1838 yılında matematik konusundaki bir çalışmasıyla ödül kazandı. Kasım 1838'de Talbot, küçük fare kapanı fotoğraf makinesiyle fotoğraf çekmeye yeniden başladı. Elde ettiği fotojenik çizimleri Kraliyet Bilim Akademisi'ne sunmayı düşündü. Bu işi yapmak için fazla aceleci olmadı, işi biraz hafiften aldı. Birkaç hafta sonra bir bilim adamı olarak bir şok yaşadı. Bu şok, belirli bir konuda başkalarından habersiz olarak çalışan bir bilim adamı için acımasız bir durumdu. 7 Ocak 1839'da, L. J. Mandé Daguerre, Paris'te karanlık kutunun verdiği görüntüyü yüzey üzerine kaydederek kalıcı kılmıştı.

Daguerre'in buluşu konusunda detaylı bilgiye sahip olmayan Talbot, kendi çalışmaları ve Daguerre'in buluşu konusunda çelişkiye düştü. Ne yazık ki, aynı günlerde İngiltere'nin karanlık kış günleri nedeniyle Talbot'un denemeler yaparak çalışmalarını gösterme şansı olmadı. 25 Ocak 1839'da, *Michael Faraday* (1791-1867), Talbot'un 1835 yılında çektiği bazı çalışmaları Londra'daki Kraliyet Bilim Akademisi'ne sundu. Bunların tamamı 1835 yılı yaz aylarında çekilmiş çiçekler, bitkiler, danteller, boyama cam resimlerden figürler, Venedik görüntüsü içeren baskılar ve solar mikroskoptan alınan görüntülerden oluşan fotojenik çizimlerdir.¹⁷⁹ Talbot, yaptığı çalışmaları detaylı bir şekilde açıklayan bir metni, 31 Ocak 1839'da Kraliyet Bilim Akademisi'nde okudu. Ardından buluşunun bütün teknik detayını başkalarının da yapabileceği düzeyde açıklayan ikinci bir sunuşu 20 Şubat 1839'da yaptı.

Karanlık kutuyla yüzey üzerinde oluşturulan hayali görüntünün yüzey üzerine kaydedilerek sabitleştirilmesiyle ilgili sorunu, Daguerre ve Talbot gayretli çalışmalarıyla farklı şekilde çözdüler. Daguerre yöntemini yedi ay önce açıkladı. Dagerreyotip, Talbot'un yönteminden tamamen farklı olmasına karşın, yine de, Talbot'un çalışmalarını olumsuz şekilde etkiledi. Talbot açısından olumsuzluklar birbiri ardına eklendi. Dönemin Fransız hükümetinin Daguerre'i şevkle desteklemesine karşın, Talbot aynı desteği ülkesinde bulamadı. Böylece, Daguerre doğal olarak öne geçti. Bir de 1839 yılının İngiltere'de kapalı hava şartlarında geçmesi, Talbot'un yeni denemeler yapmasını engelledi. Hava koşulları nedeniyle, ancak 1840 yılının ilk günlerinde yeni denemeler yaptı. Özellikle yaz aylarında, niteliği çok yüksek fotoğraflar elde etti. Buluşunun kanıtı olacak, akıllardan çıkmayacak nitelikte, fotoğrafları göz önüne çıkarttı. Bu denemelerinde ışığa duyarlı

yüzey üzerine kaydettiği görüntüyü kalıcı kılmak, yani sabitlemek için yakın dostu olan Sir John F. W. Herschel'in önerisiyle sodyum hiposülfid kullandı (1 Şubat 1839).

Talbot'un fotojenik çizim yönteminde taban olarak kullandığı kâğıdı, önce seyreltilmiş sodyum klorür eriyiğine sokup kuruttuktan sonra, gümüş nitrat eriyiğine sokarak ışığa duyarlı hale getiriyordu. Böylece, ortaya çıkan gümüş klorür, basit gümüş nitrata göre daha duyarlı bir madde oluyordu. Ayrıca gümüş nitrat suda çözülürken, gümüş klorür suda çözülmeyen bir yapı ortaya çıkarıyordu. Talbot'un yakın dostu olan Sir John F. W. Herschel de bu yıllarda ışığa duyarlı maddeler üzerinde denemeler yapıyordu. Birbirlerine çalışmalarıyla ilgili detaylı bilgiler aktarıyorlardı. 28 Şubat 1839 tarihinde Sir John F. W. Herschel'in Talbot'a yazdığı mektupta Gallate gümüşü (gümüş nitrat + Gallic asit) maddesinin diğer gümüş tuzlarına göre ışığa çok daha duyarlı olduğunu belirtiyor.¹⁸⁰ Talbot, 28 Mart 1839 tarihli mektubunda¹⁸¹ kâğıdı duyarlı maddeyle sıvarken önce gümüş nitrat, daha sonra gallic asit kullanmanın daha iyi olduğunu, Sir John'un kendisine önerdiği bu bileşimi henüz denemediğini, ancak sonucun iyi olacağını tahmin ettiğini belirtiyor. Talbot düzenli ve bütün çalışmalarını kayda geçiren bir bilim adamıdır. Denemeleriyle ilgili laboratuvar defterinde gallic asidi satın aldığını gösteren fatura bile görülmektedir.

Talbot 1839 yılı Nisan ayının ilk günlerinde gallic asitle denemeler yapmaya başlamıştır. Böylece, gümüş tuzlarıyla elde edilen ışığın duyarlı olduğu organik maddelere gallic asit maddesini eklemiştir.¹⁸² Böylece, ışığa duyarlı çok daha fazla olan bir yüzey elde etmiştir. Bu madde, *gallo-gümüş nitrat* ya da *gümüş gallete* olarak adlandırılmıştır.¹⁸³ Talbot, Eylül 1840'ta gallic asidi kullanmaya başlayarak ilk başarılı sonuçları elde etmiştir.¹⁸⁴ Sir John F. W. Herschel'in iddiasına göre gallic asit maddesi, gümüş tuzlarını organik olarak ışığa duyarlaştırır.¹⁸⁵ Talbot da maddenin bu özelliğini bilinçli bir şekilde kullanmıştır. Gallic asidi, hem ışığa duyarlı kâğıt yüzey üzerinde hem de pozlanan kâğıt üzerindeki görüntüyü ortaya çıkarmak için kullanmıştır. Başka bir açıdan söylemek gerekirse, ışığa duyarlı yüzeye gallic asidi ekleyerek pozlama sırasında gizli görüntüyü oluşturmuştur. Gizli görüntüyü gerçek görüntüye dönüştürürken yine bu maddeyi kullanmıştır. Böylece, Talbot, pozlama yoluyla yüzey üzerinde resmetme tekniğinin, yani fotoğrafik resmetme tekniğinin yeni bir yöntemini bulmuştur. Bu yöntem, fotojenik çizimden sonra Talbot'un fotoğraf alanında yaptığı ikinci buluştur. Bu yeni yöntem, hem fotojenik çizimden hem de Daguerre'in dagerreyotip yönteminden farklıdır.

Eylül 1840'da gerçekleştirdiği bu yeni buluşuna, Talbot, Yunanca *kahos* (güzel) ve *typos* (izlenim) sözcüklerinden oluşan *Kalotip* (Calotype) adını verdi.¹⁸⁶ Pozlama süreci, bu yeni yöntemle bir saatten birkaç dakikaya hatta saniyeye düştü. Işığa duyarlı kâğıt, gümüş tuzları ve gallic asitle kaplıdır. Karanlık kutuda pozlama sonucunda gizli görüntü oluşur. Pozlama sırasında ışıktan etkilenen gümüş tuzları, daha sonra gallic asit eriyiğine sokularak bu gümüş tuzlarının kararak gerçek görüntüyü oluşturması sağlanır. Pozlanan gümüş tuzları, gallic asitle reaksiyona girince gümüş tuzları ışıktan etkilenme durumuna göre hızlı bir şekilde kararır. Bu işlem, gümüş tuzlarının geliştirilmesidir. Bu nedenle, ışıktan etkilenmiş gümüş tuzunun, gallic asit içinde reaksiyona girme işlemine *geliştirme* denir.

Geliştirme işlemi sırasında gümüş tuzları üzerine düşen ışığın gücüne bağlı olarak grinin farklı tonlarında kararır ve *gizli görüntü* ortaya çıkar. Bu görüntü *negatiftir*. Bu negatiften birbirinin aynı olan sayısız *pozitif* fotoğraf elde edilebilir. Bu süreçte gallic asitin iki önemli rolünü belirtmek gerekir. Birincisi, gümüş tuzlarıyla birleşerek yüzeyin ışığa olan duyarlılığını artırmaktır. İkincisi ise gizli görüntüyü gerçek görüntüye dönüştürme sürecindeki etkisidir. Talbot, bu yeni yönteminin sadece bu aşamasında, daha duyarlı yüzey, dolayısıyla daha az pozlama süresi ve pozlanan gümüş tuzlarının geliştirilmesi gibi fotoğrafın temel yapı taşlarını belirlemiştir.

Talbot, 8 Şubat 1841 tarihinde buluşunun patentini aldı.¹⁸⁷ Kalotipin süreci şöyledir:¹⁸⁸ (1) *Kâğıt Yüzey*. Taban olarak yüksek nitelikli kâğıt kullanılır. Bu kâğıdın yüzeyinin mümkün olduğu kadar düz ve tek bir doku yapısında olması gerekir. Filligramlı kâğıt uygun değildir. (2) *İyotla Kaplanan Kâğıt Yüzey*. Gümüş nitrat, kandil ışığında yumuşak bir fırçayla kâğıt üzerine sürülür ve kâğıt nazik bir şekilde kurumaya bırakılır. Daha sonra kâğıt tam kurumadan iki ya da üç dakika potasyum iyot eriyiğinde çalkalanarak tutulur ve tekrar kurutulur. Talbot bu aşamadaki yüzeyi, iyotla kaplanmış kâğıt diye adlandırır. Mat sarı renkli gümüş iyotla kaplı bu kâğıdın çok dikkatli saklanması gerekir. Işık almaması koşuluyla kâğıt bu haliyle bir süre saklanabilir. Genellikle kullanılacak miktarda hazırlanır. (3) *Işığa Duyarlı Kâğıt Yüzey*. İyotla kaplanmış kâğıt, fotoğraf çekiminden önce karanlık bir ortamda, zayıf bir kandil ışığında gümüş nitrat ve gallic asit bileşimiyle kaplanır. Çabuk eriyen bu bileşimin otuz saniyede doğru bir şekilde uygulanması gerekir. İşlem tamamlandıktan sonra kâğıt suyun içine konur. Daha sonra karanlık bir ortamda kurutulur. Böylece, kâğıt, ışığa çok duyarlı bir yüzey haline gelir. Kalotip kâğıt pozlama için hazırdır. Kalotip kâğıt tamamen kuruduktan sonra kullanılır, ancak, bu kâğıt yüzey nemliyken duyarlılığı daha fazladır.

Kalotip kâğıt, hazırlandıktan sonra birkaç saat içinde pozlandırılması gerekir. Talbot bekleterek kullandığı kalotip kâğıtlarında iyi sonuç elde edememiştir. (4) *Pozlama*. Kalotip kâğıt pozlama için karanlık kutuda görüntünün olduğu camın üzerine yerleştirilerek pozlanır. Kalotip kâğıt tamamen karanlıkta karanlık kutuya yerleştirilir. Talbot'un ilk yaptığı açıklamalarda kendisinin f15 diyafram açıklığı olan bir objektifle bir dakika pozlama süresi belirtmesine rağmen, daha sonraki notlarında bunu düzelterek parlak güneşli havalarda on saniye pozlama süresinin yeterli olacağını belirtmiştir. Işıklı nesneler için f3 diyafram açıklığıyla bir saniye pozlama süresiyle iyi sonuç elde etmiştir. Bazı kaynaklarda ise beş dakika civarında pozlama süreleri belirtilir. (5) *Geliştirme İşlemi*. Pozlama kalotip kâğıt üzerindeki görüntü gözle görülmez. Bu gizli görüntü (*latent image*), kalotip kâğıdı karanlık odada gallo-gümüş nitrat eriyiğinde birkaç dakika tutulduktan sonra gerçek görüntü kâğıdın yüzeyinde belirir. (6) *Sabitleme*. Kalotip kâğıt üzerindeki görüntünün kalıcı olması için, potasyum bromür ya da sodyum hiposülfid (*hypo*) eriyiği kullanılır. Bu eriyik yüzey üzerindeki görüntünün daha fazla kararmasını durdurarak, görüntüyü belli bir gri ton değerinde sabitler. Böylece, kalotip kâğıt üzerindeki görüntü kalıcı hale gelir. Daha sonra kâğıt yıkanır ve kurutulur. Kâğıt üzerinde negatif görüntü hazırdır. Bu negatif görüntü koyu kahverengi ya da siyahtır. Kalotip kâğıt üzerine balmumu sürülerek saydamlaştırılır. Böylece, saydam negatif kalotip kâğıt pozitif baskı için hazır-

dır. (7) *Pozitif Fotoğraf*. Bir camın altına şeffaf kalotip negatif görüntüsü ve onun altına da üzerine pozlama yapılacak kalotip kâğıt sandviç şeklinde konur. Camın üstünden ışık verilerek pozlama yapılır. Yaklaşık on beş dakika güneş ışığıyla pozlama için yeterlidir. Diğer bir yöntem de kalotip kâğıt üzerindeki şeffaf negatif görüntüyü Talbot'un fotojenik çizimi için kullandığı duyarlı yüzeye pozlamaktır. Yani pozitif görüntü elde etmek için fotojenik çizim yöntemini uygulamaktır. Bu yöntem daha çok kullanılmıştır. Bunun nedeni de fotojenik çizim yöntemiyle göze daha hoş görünen sonuç elde edilmesidir. Negatifin pozitif olarak pozlandığı kâğıt üzerindeki görüntü, geliştirme, sabitleme, yıkama ve kurutma işlemlerinden sonra pozitif fotoğraf kâğıt üzerinde elde edilir. Pozitif görüntü, zengin bir kahverengi ton sergiler. Bu ton bazen kırmızıya, bazen de mora döner. Bu durum kontrol edilebilen çeşitli etkenlere bağlıdır.

Kalotip negatifler ve fotojenik çizimler, Talbot'un fotoğraf konusundaki iki önemli buluşudur. Işığa duyarlı yüzey üzerine resmetme tekniğinin bu iki farklı yöntemi sonunda, metalik gümüş maddesinden oluşan gerçek görüntü ortaya çıkar. Her iki yöntemde de yüzey, yani taban olarak kâğıt kullanılır. Resmedilen görüntü, taban kâğıdının üzerindeki duyarlı maddenin üzerinde ya da altında değil, kâğıdın liflerindedir. Pozlanan görüntü, kâğıdın dokusuna işlemiş olan kimyasal maddeler ve diğer kimyasal süreçler sonucunda kâğıdın dokusuna işler. Bu iki yöntemde de resmedilen şey, kâğıdın yüzeyinde belirir, ancak o kâğıdın dokusunun bir parçasıdır. Bu yöntemler negatif görüntü elde etme yöntemleridir. Kalotip ve fotojenik çizimde negatiften alınan pozitif, negatifin bire bir aynısıdır. Fotojenik çizim yöntemi, optik dışı bir süreçtir. Yani duyarlı kâğıda baskı şeklinde negatif görüntü elde edilir. Işığa duyarlı kâğıt, kontak baskı şeklinde pozlanır ve sonuçta elde edilen görüntü, ışığın pozlamasıyla ortaya çıkar. Kalotip yönteminde ise optik, yani fotoğraf makinesi vardır. Kalotip, fotojenik çizim yönteminin tersine, optik bir süreçtir.

Fotojenik çizimde, ışığın pozladığı görüntü, duyarlı yüzeye başka bir işlem yapılmadan, yani pozlama yapılan duyarlı yüzeye ek bir kimyasal işlem yapılmadan elde edilir. Fotojenik çizimde duyarlı yüzey ve ışığın etkisi vardır. Kalotipte ise, ışığın duyarlı yüzeye pozladığı görüntü, yani ışığın etkisi daha sonraki kimyasal işlem sonunda geliştirilir. Bu geliştirme aşamasında gizli görüntü farklı ton değerlerinde gerçek görüntüye dönüştürülebilir. Yani kalotipin bu aşamadaki sürecini kontrol ederek ve düzenleyerek sonuç üzerinde etki yapmak mümkündür. Talbot'un buluşundaki bu küçük gibi görülen detaylı süreç, çağdaş fotoğrafçılığın teknik ve estetik düzenleme öğelerinden biri olmuştur. Bu iki yöntemin bir diğer önemli farkı da duyarlı yüzeyle ilgilidir. Kalotip, gallo-nitrat gümüş eriği nedeniyle ışığa çok daha duyarlı bir yüzey sunar. Böylece, pozlama süresi de azalmıştır. Talbot'un kalotip için geliştirdiği duyarlı yüzey, önceki duyarlı yüzeylerden neredeyse yüz kat daha duyarlıdır.

Talbot'un kalotip yönteminin bazı sorunları da vardır. Yüzey olarak kullanılan kâğıt temel bir sorun oluştuyordu. Yüzeyi ve dokusu bu işe uygun kâğıt, yüzlerce kâğıt içinden seçiliyordu. Kâğıdın kalınlığı, dokusu ve yüzeyi kimyasal işlemler sırasında sorun oluyordu. Kâğıt yüzeyindeki gözle görülemeyen benekler, negatif üzerine ışık düştüğünde pozitif üzerinde beliriyordu. Kâğıt yapısı nedeniyle yeteri kadar şeffaf değildi. Kâğıt

negatif, ikinci bir kopya istenildiğinde şeffaflaştırılamıyordu. Bu da pozitifin detayını ve keskinliğini azaltıyordu. Kâğıdın yıpranması ise en temel sorunlardan biriydi. Ayrıca kullanılan kimyasal maddelerin kirli olması ve kimyasal işlemler için gereken nitelikli suyun sürekli bulunamaması da önemli bir sorundu. Talbot, kalotip yöntemine çeşitli eklemeler yapmasına ve pozlama süresini azaltmasına rağmen, dönemin fotoğrafçıları dagerreyotipi tercih etmeyi sürdürdüler. Dagerreyotipin detayı keskin, yüzeyi parlak ve ton değeri daha zengindi. Kalotipin detayı daha yumuşak ve görüntü, kâğıdın yapısı nedeniyle benekliydii. Talbot'un kendisi de kalotipin yayılmasını engelledi. Kendisinden izinsiz, yani lisans ücreti ödemeden kullananlara dava açtı. Oysa, dagerreyotipi Fransız hükümeti satın alarak herkesin kullanımına sunmuştu. Kalotipi Talbot'tan izin almadan kullanmak mümkün değildi.

Kalotip, bütün olumsuzluklarına karşın gümüş maddesine dayalı fotoğrafçılıkla ilgili süreçlerin temelini oluşturmuştur. Ayrıca ışık ve kimyasal maddeler kullanılarak birden çok kopya yapabilme, yani fotoğrafik çoğaltmanın temelini kalotip yöntemi oluşturmuştur. Talbot fotojenik çizim buluşuyla ortaya koyduğu yöntemi, bir mekanik çoğaltma teknolojisi olarak kalotip yöntemiyle ortaya koymuştur. Bu çoğaltma tekniği günümüz fotoğrafçılığında da hâlâ Talbot'un belirlediği temel ilkelere göre kullanılmaktadır. Kâğıt üzerine baskı yapmayı Niépce düşündü, Talbot bunu gerçekleştirdi. Kâğıt üzerindeki negatif görüntü bir kez sabitleştikten sonra ışıktan hiç etkilenmiyor ve sonsuz sayıda pozitif kopya yapmaya olanak sağlıyordu. Kalotiple birlikte ortaya çıkan çoğaltma tekniği, doğrudan insan eliyle değil insanın yönlendirdiği ışık ve kimyasal maddeler aracılığıyla gerçekleşiyordu. İnsanoğlu tarihsel olarak yeni bir mekanik çoğaltma tekniğiyle tanıştı. Işık ve ışığa duyarlı yüzeyleri kullanarak, negatif-pozitif süreçleriyle yapılan çoğaltma, yüzey üzerine insan eliyle yapılan çoğaltmadan çok hızlı ve baskı tekniğiyle yapılan çoğaltmadan da çok farklıdır. Kalotip yöntemiyle Talbot, yeni bir mekanik çoğaltma tekniğiyle birlikte çağdaş fotoğrafçılığın temelini belirlemiştir. Negatif ve pozitif, gümüş maddesine dayalı süreçler, sabitleme (fixer) kavramları ve ilgili süreçlerin hepsi Talbot'un buluşuyla ortaya çıkmıştır. Ayrıca, fotogram ve kontak baskı Talbot'un fotoğrafçılığa yaptığı önemli katkılar arasındadır.

Dönemin ünlü fotoğrafçılarından *David Octavius Hill* (1802-1870) ve *Robert Adamson* (1821-1848) Edinburgh ve İskoçya'da kalotipi kullanarak çok nitelikli portreler elde ettiler (1840'lar). Dış mekânlarda güçlü güneş ışığı kullandılar. Bu ikili, fotoğraf estetiği açısından önemli olan ışık kullanımı, ifadenin ortaya çıkması, modelin konumlanması gibi konularda başarılı yüzlerce portre çekmişlerdir. Bu portreler, dagerreyotip kadar keskin detay vermemelerine rağmen geniş kitlelere yayılmıştır. Bunun yanında kalotip, mimari ve gezi amaçlı fotoğraf çekimlerinde çok kullanılmıştır. Kalotipin aygıtlarını ve duyarlı kâğıtları taşımak, dagerreyotip aygıtlarına göre çok kolaydır. Ayrıca kalotipin kitap basımında kullanılabilmesi ise, yine dönem açısından olumlu bir özelliktir. Kalotiple birlikte içinde fotoğrafların yer aldığı kitaplar dönemi başlamıştır. Artık yazı, insan eliyle çizilmiş resimlerle değil, optik ve kimya ile elde edilen gerçekçi görüntülerle bir arada kullanılmaya başlamıştır.¹⁸⁹ Bu konudaki ilk örneği de Talbot'un kendisi vermiştir: *Doğanın Kalemii* (1844-1846; *The Pencil of Nature*).¹⁹⁰ Talbot'un bu

kitabı fotoğraf makinesiyle üretilmiş olan fotoğrafların yer aldığı ve geniş bir kitleye yayılan ilk kitap olarak kabul edilir. Talbot, kitabının girişinde okuyucu için şöyle bir not koymuştur: “Bu kitapta yer alan levhalar, (fotoğraflar) bir sanatçının kaleminin yardımı olmaksızın sadece ışığın marifetiyle üretilmiştir. Bunlar güneş ışığının eseridir, insanların tasarlayarak yüzey üzerine yaptıkları taklit çalışmalara benzemez.” Talbot bu sözleriyle yaptığı çalışmanın temelinde ışığın olduğunu, bu yöntemin ışık marifetiyle yeni bir resmetme tekniği olduğunu vurgulamıştır.

Doğanın Kalemi, fotoğrafın gelecekte hangi alanlarda gelişeceğinin ortaya konulduğu bir kitaptır. Bu kitap incelendiğinde fotoğrafın doğa araştırmalarında bilim adamlarının yardımcısı olduğu, önemli tarihsel eserlerin belgelenmesinde, çevremizdeki nesnelerin, sanat eserleri ve mimarı yapıların kaydedilmesinde ne kadar önemli olduğu kolayca anlaşılır. Kitapta yer alan fotoğrafların özellikle detayları çok iyidir. Altı bölümden oluşan kitapta, her bölümde dört tane olmak üzere toplam yirmi dört fotoğraf vardır. Bu kitaptan en bilinen fotoğraflar, *Açık Kapı* ve *Merdiven* adlı fotoğraflardır. *Açık Kapı* adlı fotoğraf 1843'te çekilmiştir. Fotoğrafta (Fotoğraf 9) açık bir kapı önüne konulmuş çalı süpürgesi görülmektedir. Açık bir kapı, siyah bir leke olarak fotoğrafa hâkimdir. Kapının yanındaki duvarlar hoş bir gri tonla resmedilmiştir. Kapı açıklığının oluşturduğu karanlık içinde dipteki bir pencerenin ışığı belirmiştir. Nesnelerin yerleştirilmesi, görsel düzenleme öğelerinin kullanılması açısından önemli bir fotoğraftır. *Merdiven* adlı fotoğrafı (Fotoğraf 10) Talbot, 1843'te Lacock'da yaşadığı evin yakınında çekmiştir. Fotoğrafta büyükçe kemerli bir kapı ve tam üstünde bir pencere görülmektedir. Kapının önünden yukarıya, pencereye doğru bir merdiven durmaktadır. Üstteki pencerede ayakta duran bir adam, yüzü dönük olarak tek eliyle merdiveni tutmaktadır. Aşağıda bir diğer adam, sırtı dönük tek eliyle merdiveni tutarken, yukarıdaki adama bakmaktadır. Aşağıda bir diğer adam merdivenden biraz daha uzakta durarak, diğer iki adamı izlemektedir. Üç adam, objektif önünde bir üçgen düzenleme oluşturmaktadır. Merdiven de bu üçgen düzenlemenin içinde aşağıdan yukarıya doğru bir vektör oluşturmıştır. Güneş ışığı hem binanın duvarını ve duvarın dokusunu hem de merdivenin duvar üzerindeki gölgesini ortaya çıkarmaktadır. *Saman Yığını* adlı, yine 1843'te çekilen bir başka fotoğrafta (Fotoğraf 11), Talbot, kulübe şeklindeki bir saman yığınının dayanmış bir merdiveni resmetmiştir. Saman yığınının yandan gelen güneş ışığı, ışık-gölge karışımı (*chiaroscuro*) bir aydınlatma oluştururken, saman yığınının hem dokusu hem de boyutu ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda saman yığınının dayanmış merdivenin oluşturduğu atılan gölge, saman yığını üzerinde bir öykü anlatır niteliktedir. Talbot bu çalışmalarında fotoğrafın sadece bir kaydetme ve mekanik çoğaltma tekniği olmadığını, aynı zamanda kendisine özgü teknik özellikleri kullanarak sanatın ortamına da girebileceğini göstermeye yönelmiştir. Onun ortaya koyduğu yöntemle, bir nesneyi yüzey üzerine kaydederek, çoğaltarak, duyguları dışavurmanın yeni bir yolu bulunmuştur. Bu çok önemli bir durumdur, ancak bundan daha önemli olan, insanların algılamalarını, görmelerini yönlendirecek ve düşüncelerini değiştirebilecek bir resmetmenin söz konusu olmasıdır.

Talbot'un kalotip buluşu, yüzey üzerine optik ve duyarlı maddelerle resmetme tekniği için bir dönüm noktası olmuştur. Optik aracılığıyla elde edilen görüntü, bu görün-



Fotoğraf 9

WILLIAM HENRY FOX TALBOT. *Açık Kapı*. 1848. Kalotip negatiften klorür kaplı kâğıda baskı. *Doğanın Kalemi* kitabından VI. Levha.



Fotoğraf 10

WILLIAM HENRY FOX TALBOT. *Merdiven*. 1843. Kalotip negatiften klorür kaplı kâğıda baskı. *Doğanın Kalemi* kitabından XIV. Levha.



Fotoğraf 11

WILLIAM HENRY FOX TALBOT. *Saman Yığını*. Kalotip negatiften klorür kaplı kâğıda baskı. *Doğanın Kalemi* kitabından X. Levha.

tünün ışığa duyarlı yüzeye kaydedilmesi, kaydedilen bu gizli görüntünün kimyasal süreçle gerçek görüntüye dönüşmesi, Talbot'un kalotip yönteminin kazandırdığı temel öğelerdendir. Kalotip negatifi çoğaltılabilir bir malzemedir. Bu negatiftin istenilen sayıda çoğaltılabilir olması da bir diğer temel öğedir. Talbot'la birlikte yüzlerce yıl kullanılacak olan resmetme ve mekanik çoğaltma tekniğinin temel öğeleri belirlenmiştir. Optikte gördüğü ya da yakaladığı bir an'ı kaydederek sonsuz kez kopyalayabilen kalotip yöntemiyle Talbot, yeni bir dönemin öncüsü olmuştur. Onun çalışmalarını yakından izleyen Sir John Herschel, bu resmetme ve mekanik çoğaltma tekniğinin adını koymuştur. Yunanca *Photos*, ışık ve *graphos*, çizmek sözcüklerinden oluşan *photography* –fotoğraf– adını vermiştir.

Talbot'un negatif görüntüsü ve negatiften çoğaltılan sonsuz sayıda pozitif, bir süreç olarak kalotip yöntemiyle belirlendikten sonra, 1800'lü yılların ikinci yarısından itibaren hızla yayılmıştır. Niépce, Daguerre ve Talbot üçlüsü, çağdaş fotoğrafçılığın temel öğelerini belirlemişlerdir. Fotoğrafik resmetme tekniğinin ortaya çıkış öyküsü Talbot ile noktalanmıştır. Daha sonra gelen kişilerin yaptığı önemli katkılar, hep bu temel üzerine olmuştur. Fotoğrafın kaydetme ve mekanik çoğaltma süreciyle ilgili optik, ışığa duyarlı yüzey, negatif, pozitif, geliştirme banyosu, sabitleme banyosu gibi temel öğeler değişmemiştir. Talbot'a kadar olan süreç, fotoğrafın ortaya çıkışının öyküsüdür. Talbot'tan sonrası ise fotoğrafın gelişiminin öyküsüdür. William Henry Fox Talbot, çalıştığı bilim alanlarıyla ilgili birçok buluş gerçekleştirerek 1877 yılında vefat etmiştir. Onun fotoğraf alanındaki çalışmaları tarihsiz olaylara rast gelmiştir. Özellikle de Daguerre ile aynı yıllarda aynı konuları çalışması ve Daguerre'in birkaç adım önde buluşu gerçekleştir-

mesine rağmen Fox Talbot, önağı olan Tilki (Fox) sözcüğünün anlamına uygun olarak, önünde seğırtten Daguerre'i kalotip buluşuyla yakalayarak hem o gün hem de gelecekte geçmiştir.

Fotoğrafın Dünyası: Fotoğraf Kültürü

Fotoğraf doğrudan teknolojiyle ilgilidir. Fotoğrafi elde edebilmek için teknolojik süreçler gereklidir. Bu nedenle, fotoğraf denildiğinde teknolojik süreçlerle ilgili aygıtlar akla gelir. Fotoğraf aygıtları üretilir. Temel aygıtı da fotoğraf makinesidir. Her makine gibi fotoğraf makinesi de bir işin gerçekleştirilmesini sağlayan bir aygıttır. Bu aygıt; tekerlek, makara, kaldıracak, vida vb. gibi alet değil, mekanik sistemlerden oluşan bir makinedir. Makine sözcüğü, Yunanca *aygıt*, araç anlamına gelen *mēkhos* kökünden türetilmiştir. Latince aracılığıyla *machina* biçimine geçmiştir. Sözcük, kökeninde insanın doğa üstündeki gücünü dile getirir. İnsanoğlu, tarihin ilk günlerinden başlayarak belirli bir işi yapabilmek için makine kullanmıştır. Makinelerin insan hayatına girmesinde, sadece makinelerin mekanik süreçlerinin geliştirilmesi değil, toplumsal gelişmeler de önemli rol oynamıştır. Örneğin, Sanayi Devrimi bu açıdan çok önemlidir. Makineler, Sanayi Devrimi'yle birlikte yaygın bir şekilde insan hayatına girmiştir. Sanayi Devrimi öncesi, el aletlerinin yaygın olduğu bir yaşamdan Sanayi Devrimi'yle birlikte makinelerin yaygın olduğu bir yaşama geçilmiştir. Belirli bir amaca daha kolay ve belirlenmiş güvenilir bir yoldan ulaşmayı sağlayan makineler Sanayi Devrimi'nin temel nesnesidir. İnsanın kol ve kas gücünün yerini alan makinelerin onu çalıştıranların etkinliğini soyutlama düzeyine indirgediğini belirten Karl Marx, makineyi çalıştıranın etkinliği "...her yönüyle makinenin devinimi tarafından belirlenir ve düzenlenir olmuştur..."¹⁹¹ diyerek, insan emeğinin bu yeni süreç içinde makine kılığında nesneleşmiş olduğunu vurgular. Böylece, tarihsel olarak, makineler baskın, yönlendirici ve de egemen bir güç şeklinde insanın kol ve kas gücünün karşısına çıkar.

Yeni bir makinenin ortaya çıkmasında, bir taraftan evrim, biçimsel gelişme, öte yandan da bir ihtiyacın ortaya çıkması önemlidir. Örneğin, insanın suya olan temel ihtiyacı teknolojik evrim ve bilimsel gelişmelerle birlikte insanın kuyuları, barajları yapmasını sağlamıştır. Fotoğraf makinesi, örneğin su gibi temel bir ihtiyaçtan kaynaklanmaz. Fotoğraf makinesi, teknolojik ve bilimsel gelişmeler, sosyo-ekonomik ve kültürel güçler yanında, insanın sürekli sorgulayan hayal gücünün ürünüdür. Hayatın içine girmiş olan bir makinenin, insanlar için gerekli ve faydalı olması da önemli bir konudur. Sanayi Devrimi sürecinde yaşayan, yani yeni bir toplumsal yaşama giren insan için bu yeni toplumsal yaşamda fotoğraf makinesi, demiryolu gibi, elektrik gibi, telefon ve telgraf gibi gerekli ve faydalıdır. Fotoğraf makinesine optik yoluyla giren ışık, kontrol edilerek yüzey üzerinde görüntü elde edilir. Bu aygıtın çıktısı, ışığın kimyasal maddeyle birleşimini sağlayan, ışığa duyarlı yüzey üzerindeki görüntüdür. Her makine gibi fotoğraf makinesi de tarihsel bir sürecin ürünüdür. Makineleri süreklilik ve evrim geçiren nesneler olarak görmek gerekir. Karanlık kutunun temel sistemi fotoğraf maki-

nesine uyarlanmıştır. Karanlık kutunun içine ışık sızdırmayan dört tarafı kapalı kutusu, fotoğraf makinesinin gövdesidir. Işığın karanlık kutuya girdiği delik, fotoğraf makinesinde optiktir. Karanlık kutuda ışığın girdiği deliğin tam karşısında görüntünün olduğu yüzey, fotoğraf makinesinde ışığa duyarlı yüzeyin yer aldığı donanımdır.

Fotoğraf makinesinin şekillenmesinde üç temel etken rol oynamıştır. Birincisi, içine ışık sızdırmayan dört tarafı kapalı kutu. İkinci, karanlık kutunun içinde yeteri kadar ışık ve optik yoluyla gelen ışığı ideal görüntüyü sağlayacak şekilde kontrol eden pozlama ve netleme sistemleri. Üçüncü ise, optikten gelen ışığın oluşturduğu görüntüyü kaydetmeyi sağlayan ışığa duyarlı yüzey. Birbirleriyle çok ilişkisiz gibi görünen optik ve kimya sistemi, (ışığa duyarlı yüzey) bu aygıt üzerinde yer alır. Fotoğraf makinesi de diğer makineler gibi akıl almaz düzeyde becerikli bir aygıttır. Birden çok mekanik süreç, birbiriyle ilişkili olarak harekete geçer ve çalışır. Bütün bu sistem, insan gözüyle görülmeyen, elle tutulamayan ışığı kullanarak gözle görülebilen ve elle dokunulabilen görüntüyü ortaya çıkarır. Buhar makinesi, patlamalı motorlar, enerji santralleri gibi mekanik makinelerin yaygın şekilde kullanıldığı dönemin aracı olan fotoğraf makinesi, resmetme tekniği açısından köktenci bir değişime neden olmuştur. Sadece makineler açısından bile bakıldığında bu dönemde ortaya çıkan makineler, fotoğraf makinesi gibi kendi alanında köktenci bir değişime neden olmuştur. Buhar makinesinin, patlamalı motorların vb. makinelerin üretim sürecinde yaptıkları ne ise, fotoğraf makinesinin de yaptığı aynı şeydir.

Fotoğraf makinesinin resmetmeyi insan uzuvlarından, yani insanın el gücünden kurtarması önemli bir konudur. Marx, *Grundrisse*'de insanın makine ile ilişkisiyle ilgili olarak, emeğin makine kılığında nesnelleşmesi derken, makinelerin egemen bir güç olarak canlı emeğin karşısına dikildiğini belirtir.¹⁹² Marx, kuşkusuz, makineleri kendi öğretisi içinde ele alarak değerlendirmiştir. Makinelerin, çalışanların yerine güç ve yetenek sahibi olarak canlı emeğin karşısına dikilmesi şeklindeki saptaması, fotoğraf makinesini anlamak açısından önemlidir. Sanayi Devrimi sürecinde ortaya çıkan makineler, bu makinelerin dişlileri, çarkları, pistonlar, buhar gücü vb. mekanik sistemler nasıl ki insanın kas ve kol gücünün yerini almışsa, fotoğraf makinesi de insan uzuvlarının yerini almıştır. Fotoğraf makinesine kadar yüzey üzerine resmetme, insan elinin bir ürünüydü. Fotoğraf makinesi, yetenekli bir aygıt olarak çalışanın, yani elleriyle resmeden kişinin karşısına dikilmiştir. Bu makineyi, çevresine işçileri toplayan dönemin diğer makineleriyle de karıştırmamak gerekir. Geleneksel resmetme tekniklerinin karşısına dikilen bu makine, insanın gözleriyle gördüğünü resmetmesini sağlamıştır.

Fotoğraf makinesi ortaya çıkana kadar insanoglu, yüzey üzerine bir şeyi resmetmek için ressamların ve onların oluşturduğu geleneğin gölgesinde kalmıştır. Bu geleneğin gölgesinde karanlık kutu (*camera obscura*) ve aydınlık kutu (*camera lucida*) kullanarak yüzey üzerine resmederken, insanın eli doğrudan işin içindedir. Bu anlamda resimlerini karanlık kutuyu kullanarak gerçekleştiren *Giovanni Canale -Canaletto-* (1697-1768), *Jan Vermeer* (1632-1675), *Joshua Reynolds* (1723-1792) ve *Paul Sandby* (1725-1809) karanlık kutunun optik yoluyla verdiği görüntü ve bunun insan eliyle işlenmesiyle ortaya çıkan eserlerin en seçkin örneklerini vermişlerdir.¹⁹³ İnsanın ellerini kullanarak yaptığı resimlerden ellerini kullanmadan gözleriyle gördüğünü yüzey üzerine resmetmesi

sürecinde, Fox Talbot'un 1833 yılında İtalya'daki Como Gölü'nün çevresindeki manzaraları aydınlık kutuyu kullanarak kâğıt üzerine resmederken düşündükleri, fotoğraf makinesinin bir aygıt olarak insan eli değmeden nasıl resmedeceğiyle ilgilidir. Talbot, *Doğanın Kalem* (1844-1846; *The Pencil of Nature*) adlı kitabının giriş açıklamasında, "Işığa duyarlı levha üzerindeki resim, sanatçıya ait bir kalemin katkısı olmadan sadece ışık yoluyla yaratılmıştır," demiştir. Bu konuyu okuyucuya özel bir not olarak belirten Talbot, sanatçıya ait bir kalem diye kastettiği, doğrudan insan elidir. Talbot, insan eli olmaksızın fotoğraf makinesinin ışığı kullanarak resmetme özelliğini temel bir öge olarak öne çıkarmıştır.

Fotoğraf makinesiyle birlikte ortaya çıkan resmetme anlayışı, bir insan ve onunla birlikte çalışan, daha doğrusu insan tarafından kumanda edilen mekanik bir sistemin resmetme anlayışıdır. Bu makine o kadar hızlı bir şekilde yüzey üzerine resmeder ki hiçbir insan eli onun hızına erişemez, ancak fotoğraf makinesi de, birçok başka teknoloji gibi insan bedeninin bir uzantısı olarak görülebilir.¹⁹⁴ Nasıl ki demiryolu ayaklarımızın, telefon konuşma sistemimizin teknolojik bir uzantısıysa, fotoğraf makinesi de insan gözünün uzantısıdır. Fotoğraf makinesiyle birlikte, insan çevresindeki ve çok uzağındaki nesneleri görebilmenin yanında onları yüzey üzerine resmetmeye başlamıştır. Zifiri karanlık bir gecede, deniz kenarında elindeki feneri yakan kişi, feneri tuttuğu noktadan başlayarak belli bir açıyla yayılan bir ışık demeti görür. Feneri ne tarafa yönlendirirse, ışık demetinin oluşturduğu bakış açısı o tarafa yönelir. Fiziksel olarak feneri tutan kişinin önündeki varlıklar bulundukları yerdedirler, ancak kişinin feneri yönlendirdiği yerde ışığın oluşturduğu bakış açısı içindeki nesneler görülebilir olur, yani görsel olarak algılanır. Fener belli bir bakış açısı oluşturur, bu bakış açısı insanın gördüğü, algıladığı alan olur. Bu alanı belirleyen, fenerin belli bir noktadan bir açı şeklinde yayılan ışığıdır. Görülebilen gerçekten söz etmek gerekirse, gerçek, fiziksel olarak var olan varlıklar değil, fenerin ışığının aydınlatığı, yani fenerin bakış açısı içine giren varlıklardır. Bu durumda, görülebileni, yani görsel olarak algılanan gerçeği belirleyen şey, feneri elinde tutan kişidir. Kişi fenerin ışığını nereye çevirirse, görülebilir gerçek orada ortaya çıkar.

Fotoğraf makinesi de fenere benzer. Fenerin lambasından çıkan ve giderek genişleyen ışık demetine benzer bir açıyla çevreye bakar. Fotoğraf makinesinde bunu sağlayan optik sistemdir. Optik sistemin konuyu gördüğü açı, makinenin bakış açısıdır. Makine ne yöne çevrilirse, tıpkı fenerde olduğu gibi, makine o nesneleri görür. Fener benzetmesiyle ilgili olarak fotoğraf makinesi açısından farklı olan şey şudur: Fenerin içinden çıkan ışık bir bakış açısı oluşturur ve nesneler görülebilir olur. Fotoğraf makinesinde ise nesnelerden gelen ışık, makinenin optiğinde bir noktada toplanarak görülebilir görüntüyü ortaya çıkarır. Fenerin içinden çıkan ışık, fotoğraf makinesinin ise içine giren ışık temel belirleyicidir.

Fiziksel olarak varlıklar fotoğraf makinesinin önündedir, ancak fotoğraf makinesi nereye yönelirse sadece bakış açısı içindeki nesneleri görür. Fotoğraf makinesinin oluşturduğu bu bakış, bir noktadan belirli bir açıyla, yani giderek genişleyen bir görüş alanıyla çevreye bakmaktır. Bu durumda, gerçek, fener örneğinde olduğu gibi, fotoğraf makinesinin bakış açısının yöneldiği, bu bakış açısı içine girenlerdir. Tabii ki, bu ger-

çeği yönlendiren de makineyi tutan kişi, yani fotoğraf çekendir. Fotoğraf makinesi bir noktadan bakmayı sağlayan bir aygıttır. Bunu fotoğraf makinesinin atası olan karanlık kutu sağlamıştır. Böylece, doğadaki üçboyutlu nesneler, aralarındaki mekân ilişkileri korunarak, ikiboyutlu yüzey üzerinde ortaya çıkar. Bütün bunları fotoğraf makinesi optikle yapar ve insanın optik yoluyla çevreye bakmasını sağlar. Fotoğraf makinesi denildiğinde optik ve optik yoluyla bakış, yani optik bakış anlaşılır. Optik bakış denildiğinde ise, geleneksel resmetme tekniklerindeki çıplak gözün önüne gelen optik yoluyla bakış anlaşılır. Geleneksel resmetme tekniklerindeki çıplak gözün yerini, fotoğraf makinesiyle birlikte gözün önüne gelen optik yoluyla bakmak, yani optik bakış almıştır. Optik bakışın bir sonucu olarak da fotoğrafın resmetmesi optiğin verdikleriyle sınırlı olan bir resmetmedir. Optik neyi gösterirse, fotoğrafçı onu yüzey üzerine kaydeder. Bu nedenle, fotoğrafla birlikte optik temel bir belirleyici olarak ortaya çıkmıştır. Geleneksel resmetme tekniklerinde resmeden, resmettiği şeyleri yüzey üzerine özgürce yerleştirir. Fotoğraf makinesinde ise bu yerleştirmeyi yapan optiktir. Fotoğrafçı optiğin verdiğiyle sınırlıdır. Optik, yüzey üzerinde yatay ve dikeyin birleşmesinde oluşan ikiboyutlu bir sınırlılık içinde görüntü oluşturur. Daha doğrusu optik, üçboyutlu nesneleri ikiboyutlu yüzey üzerinde yatay-dikey sınırlılığı olan bir görüntü olarak ortaya çıkartır. Bu sınırlı alan içinde fotoğrafçı kendisini bir ressamın özgürlüğünde hissedemez, o optiğin verdiğine bağlıdır. Bu nedenle, fotoğraf makinesiyle birlikte yeni bir görme biçiminden, '*optik bakış*'tan söz edilir.

Bir nesnenin optik yoluyla elde edilen görüntüsü, gözle görülen gerçeğinden farklı bir durumdur. Fotoğraf makinesinin verdiği görüntü az ya da çok yanılsama ve yanıltmacaya neden olur. En basit şekliyle şu soruyu sormak gerekir: Nesnelerin gözün ağ tabakasında oluşturduğu görüntüyle, optik yoluyla elde edilen görüntü aynı şey midir? Başka bir deyişle, optik yoluyla elde edilen görüntü, gerçeği kopya etmek midir? Fotoğraf makinesiyle elde edilen ikiboyutlu görüntüler optiğin neden olduğu yansımaları ve hatta yanıltmacaları içerir. Kullanılan optiğin fiziksel yapısına bağlı olarak bu durum değişir. Örneğin, optiğin odak uzaklığı farklılaştığında, görüntünün yanılsama olarak ortaya çıkan derinlik algılaması farklılaşır. Yine nesneye farklı odak uzaklıklı optikle farklı konumlardan bakmak, nesnenin boyutuyla ilgili yanıltmacaya neden olur.

Optik yoluyla elde edilen görüntü, yüzey üzerinde ikiboyutlu ve dairesel olarak belirir. Bu dairesel görüntünün orta bölgesi net iken, kenarlarına doğru netlik azalır, görüntü koyulaşarak, siyahlaşarak yok olur. Fotoğraf makinesinin verdiği görüntü, bu dairesel görüntünün ortasındaki net alanın yatay ve dikey olarak sınırlandırılmasıyla oluşur. Bu görüntü, yatay ve dikey sınırlandırmayla ortaya çıkan bir çerçevedir. Fotoğrafçılıkta da çerçeve diye adlandırılan bu sınırlandırılmış yüzey, fotoğrafçının kullandığı görüntü alanıdır. Yatay ve dikey olarak sınırlandırılmış olan bu çerçeveyi yönlendiren fotoğrafçı, mekânın bir parçasını bu çerçevenin içine taşır. Fotoğrafçı, optik yoluyla mekânın bir parçasını seçip ayırarak yüzey üzerine kaydeder. Böylece, çerçeve içindeki şey yeni bir bütüne dönüşür.

Fotoğraf makinesinin optik yoluyla elde ettiği görüntü, optiğin gördüğü şeyin çerçeve içinde yeniden oluşturulması mıdır? Ressamın mekânda gördüğü şeyleri tuval

üzerine resmederken, yeniden oluşturması gibi bir durum optik yoluyla bakan fotoğrafçı için geçerli midir? Fotoğraf makinesini bir konuya yönelten, mekânın bir parçasını optik yoluyla yeniden oluşturur, ancak fotoğrafçı bunu yaparken, bir ressam kadar özgür değildir. O sadece optiğin sağladığını resmeder. Özellikle optiğin odak uzaklığı ve ışığın geçmesini sağlayan açıklığın (diyagramın) büyüklüğü ya da küçüklüğü, mekân içindeki nesnelerin resmedilişini etkiler. Optik yoluyla yapılan bu yönlendirmeler, hiçbir zaman ressamın nesneleri tuvalin üzerine yerleştirmesine benzemez. Resmetme sürecinde mekândaki şeyleri yeniden oluşturma konusuna dönersek, fotoğraf çeken, ressamdan farklı olarak, optiğin olanakları doğrultusunda yeniden oluşturma yapabilir.

Bütün bunlar, yani optik yoluyla elde edilen görüntüler, teknik süreç açısından bakıldığında optiğin, yani bir aygıtın eseridir. Aygıtı kullanan kişiyi de edilgen olarak düşünmek doğru olmaz. Optik, bu süreç içinde sadece bir resmetme aracıdır. Görüntü, optik yoluyla olur. Gerçekleştiren ise fotoğraf çekendir. Fotoğrafçı mekânı gözler, mekânın bir parçasını belirler, konumlanır ve görüntüyü kaydeder. Fotoğrafçı bunları yaparken, kendinden birçok şeyi bu sürece katar. Bu konuyla ilgili olarak belirtilmesi gereken bir durum daha vardır. Fotoğraf çeken, optik yoluyla resmeden kişi, iki gözüyle gördüğü dünyayı, tek gözüyle optikten bakarak resmeder. Doğal olarak insan iki gözüyle tek gözünden gördüğünden daha fazlasını görür. Bu bir sınırlandırmadır. İki gözle görülen görüş alanı, optik yoluyla bakış yaparken daralır.

Bütün bu özellikleri taşıyan fotoğraf makinesi, bir resmetme aygıtı olarak kolay kullanılabilir olması, taşınabilme ve çalıştırma açısından kolaylığı nedeniyle insanları büyülemiştir. Aygıt, bir miknatis gücüyle insanları hem resmeden hem de resmedilen olarak kendine doğru çekmiştir. Fotoğraf makinesinin optik bakışını yönlendiren, makineyi elinde tutan kişidir. Fotoğraf makinesinin sağladığı optik bakış, makineyi tutan kişinin gözüdür. Makineyi tutan kişinin beyni düşünür, seçer, karar verir. Fotoğraf makinesi bir göz olarak bunu uygular. Bu kadar becerikli bir makineyi tutan kişi, yani fotoğraf çeken kişi, optiğin verdiği görüntüyü kaydetmeyi sağlayan bir operatör müdür? Bu operatör, makineyi bir konuya yönlendirir ve gerisini makine yapar. Dahası bu makine, insanın yaratıcılığını yok eder mi? *László Moholy-Nagy* (1895-1946) özellikle sanatçıların, insan zihnini doğal olmayan bir şekilde uyaran mekanik aletlerin kısırlaştırıcılığından korktuklarını söylerken, sanatçıların mekanik aygıtların sanatı taşılaştıracığından korktuklarını da vurgular. Moholy-Nagy bu korku temelsizdir derken, sanatın asıl, yani temel gereklerinin mekanik ve teknik aygıtlar olduğunu belirtir.¹⁹⁵

Fotoğraf makinesi, mekanik bir aygıt olarak, kullanan kişiye kendisini açıklama, anlatma olanağı sağlar. Bunu da insanın eliyle yapacağından daha titiz ve daha detaylı olarak sağlar. Çizmek, boyamak ve kazımak gibi geleneksel resmetme teknikleri düşünüldüğünde, bu teknikleri kullanan kişi, zihninde tasarladığını yüzey üzerine ellerini kullanarak inşa eder. Fotoğrafçı ise makinesinin gözüyle görür, optiği bir fener gibi görmek istediği şeye yönlendirir ve makine optik yoluyla belirlenen şeyi yüzey üzerine kaydeder. Bu şekilde resmetmek, geleneksel resmetme teknikleri gibi yüzey üzerine resmi inşa etmekten çok, var olanı göz önüne çıkarmak, açığa çıkarmaktır. Fotoğraf makinesinin kaydettiği şeyler, makineyi tutan kişi tarafından belirlenmiş ve yüceltilmiş şeylerdir.

Makinenin optik bakışının bir şeye yönelmesi, o şeyin hem kendi içinde bulunduğu mekânla ilgili olarak hem de tek bir nesne olarak yüceltilmesi anlamına gelir. Eğer bu konu o şeyin içinde bulunduğu fiziksel gerçek açısından düşünülürse, fotoğrafçının optik bakış olarak yöneldiği şey, artık kendi fiziksel gerçeğinden kurtularak fotoğrafçının makinesi aracılığıyla belirlediği yeni bir gerçek yüceltilmiş olur. (Bu anlamda, fotoğrafı, fotoğrafçı açısından makineyi aşan boyutuyla, yani karanlık oda süreciyle de düşünmek gerekir.)

İnsanın fotoğraf makinesiyle olan ilişkisinde göz temel belirleyicidir. İnsan, fotoğraf makinesini gözünü dayayarak kullanır; böylece, makine sanki insan gözünün bir uzantısı haline gelir. Gözün makine aracılığıyla gördüğünü makine resmederken, aynı zamanda bir kopyalama yapar, belirlediği görüntüyü yüzeye kaydederek kopyalar. Fotoğraf makinesinin yaptığı kopyalama, Fox Talbot'un buluşuyla birlikte mekanik olarak çoğaltılabilen bir kopyalama olmuştur. Fotoğraf makinesinin ürettiği negatif görüntü çoğaltılabilir bir görüntü olmuştur. Fotoğraf makinesini sadece gerçeği yüzey üzerine kaydeden aygıt olarak değil, mekanik çoğaltma yapmaya olanak sağlayan bir aygıt olarak da görmek gerekir.

Fotoğraf, bulunuşunun ardından hemen ilk yıllardan itibaren bir mekanik çoğaltma tekniği olarak da görülerek hızla yayılmıştır. *Walter Benjamin, Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*¹⁹⁶ (1931; Klein Geschichte der Photographie) adlı denemesinde, fotoğrafı bu yönüyle ele alarak hem teknik boyutuyla hem de tarihsel bir süreç içinde incelemiştir. Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*'nde, fotoğrafın ilk on yılını özellikle vurgulamaktadır. Her ne kadar bazı araştırmalarda Benjamin'in fotoğrafın ilk on yılıyla ilgili saptamalarının teknik hatalar içerdiği¹⁹⁷ belirtilse de, deneme, ele alınan konular açısından temel bir metin niteliğindedir. Benjamin'e göre, fotoğrafın bu erken dönemi, fotoğraf tekniğinin resmedilen şeyle uyum içinde olduğu bir dönemdir. Ona göre, bu yeni teknikle, insan eliyle boyanmış resimlerde olmayan büyümlü bir etki yaratılacaktır. Fotoğrafçı ne kadar usta olursa olsun, modele ne kadar özenle poz verdirse verdiren, yüzey üzerinde ortaya çıkan resmin kendine özgü özelliklerini Benjamin vurgular. "Gerçekliğin ortaya çıkışı...", "...o küçük rastlantı kıvılcımını aramak..." gibi belli belirsiz şeyleri izleyenin aradığını söylerken, şu vurgulamayı yapıyor: "Gerçekten de, fotoğraf makinesine seslenen dünya gözümüze seslenenden farklıdır; her şeyden önce, bilincinde olarak çalıştığımız bir mekânın yerine, bilinçsiz olarak ama etkilendiğimiz bir mekân söz konusudur."¹⁹⁸

Benjamin, fotoğrafın, teknolojinin sağladığı olanaklarla saniyenin çok küçük birimlerinde an'ı durdurarak kaydetmesi sonucunda, insanların bambaşka bir şeyin farkına vardıklarını vurgular. Buna optik bilinçdışı derken, bu konuyu dürtüsel bilinçdışına, yani psikanalize benzetir. Nasıl ki psikanaliz dürtülerle ilgili bilinçdışını anlamamızı sağlıyorsa, fotoğraf da, tarihte ilk kez olarak, görsellikle, yani optikle ilgili bilinçdışını fark ettirmiştir. Benjamin, fotoğrafın resmetme tekniğiyle ilişkili olarak, özellikle erken dönem fotoğrafçıların ışığa az duyarlı yüzeyleri, uzun pozlama sürelerinde ve doğal ışık ortamında kullanmalarını belirleyici bir teknik nitelik olarak vurgular. Böylece, uzun sürede pozlamak ve modelin uzun süre hareketsiz kalması sonucunda ortaya çıkan fotoğraf, yüzey üzerine resmedilen şeye bu yeni teknikle ilgili bir gizem katmaktadır. Işığın ve gölgenin ilişkisinden, yani fotoğrafta ortaya çıkan ışıklı ve karanlık alanlar arasındaki mutlak süreklilikten söz ederken, erken dönem fotoğrafçılardan *David Octavius*

*l'ill'*in fotoğraflarına¹⁹⁹ gönderme yapar. “Bu fotoğraflarda bakır baskıda olduğu gibi ıııklı alanlar, karanlığın içinden bin bir glkle çıkıyor,” diyen Benjamin, fotoğraflarda ky tamamlayan yarı tonlardan sz etmektedir. Benjamin, Kafka’nın çocukluk yıllarında çekilmiş bir fotoğrafını ele alır. Bir kış manzarası önünde, sımsıkı bir şekilde, dantelli giysiler içinde altı yaşındaki bir ocuk, kendisi için hazırlanmış olan bir manzara önünde “...o llemezdendi hznl gzleri olmasa, kuşku yok ki, dekorun içinde yitip gidecektir.”²⁰⁰ İşte, bu tür erken dönem fotoğraflar, ona göre, özel bir niteliğe sahiptir. Bu gizemli nitelik, resmedilen nesne ile onun resmedildiği tekniğin uyumu sonucunda ortaya çıkan *aura*’dır.²⁰¹

Benjamin’in erken dönem fotoğraflarından yola çıkarak kullandığı *aura* kavramını fotoğrafın tekniği ve fotoğrafı çekilen nesne ile ilişkilendirirken, *Fotoğrafın Kısa Tarihi* esi denemesinin ilerleyen bölümlerinde ise, mekâna ve zamana bağlı olarak, “ne denli yakın olursa olsun, nesne hakkında bir uzaklığı bildiren, bir mesafe koyan biricik şeyi”²⁰² solunarak hissedilen gizemli bir kavram olarak belirler. Benjamin’e göre, erken dönem fotoğraflarda aura, teknik ve nesne uyumu anlamında dşnlmelidir. 1880’den sonra daha gl ışık, karanlığı kovarak aura’yı yok edecektir. Aura kavramıyla Benjamin, fotoğrafın basit resmetme teknolojisinin, kendine özgü yapısal özelliğini vurgulamıştır. Bu zellik, özgün olan ile çoğaltılan (yeniden üretilen) arasındaki farkı belirler. İnsanların artık özgün ve biricik olanla, çoğaltma, yani yeniden üretme yönünde bir tutkulu ilişki kurduklarını söyleyen Benjamin, oğaltma yoluyla elde edilen şeylere duyulan eğilimin arttığını vurgular. zgn olan bir resim gazete ve dergide yer aldığında, yani yeniden retilendiğinde, bunun özgün değil, bir çoğaltma olduğu hemen fark edilir. Benjamin’e göre, özgün olanda biriciklik ve kalıcılık birbirine sıkı sıkıya bağlıyken, yeniden retililebilen, yani çoğaltılabilen fotoğrafta ise geiicilik ve çoğaltılabilirlik i ie geçmiştir. Fotoğraf açısından üzerinde durulması gereken konu ise yeniden retililebilir, yani çoğaltılabilir olmasıdır. Benjamin’e göre, kolaylıkla algılanabilen bu özellik, bir geiicilik niteliği taşıdığı gibi, fotoğrafın biriciklikten uzaklaştığını gösterir.

Fotoğraf makinesi boyutlu dünyayı ikiboyutlu bir yüzey üzerine, bu aygıtta özgü bir mekanik teknikle resmeder. Bu resmediş sırasında resmedilen nesnenin içinde bulunduğu mekân (uzay) ve nesnenin bir değişim içinde bulunması, resmedilen teknikle ilgili olarak üzerinde durulması gereken bir konudur. Doğadaki her nesne bir mekânda ve hareket içindedir. Yani nesneler, içinde bulundukları mekânda değişim ve süreklilik olarak vardılar. Hareket, değişim ve süreklilik nesnelerin varoluşuyla ilgilidir. Hareket, değişim ve süreklilik gibi yaşamla ilgili olguların algılanılması ve anlaşılmasında da zaman kavramı önemlidir. Peki, yleyse zaman nedir? Antik dönemin ünlü düşünürlerinden *Aziz Augustinus* (İS 354-430) zamanın tanımıyla ilgili şöyle der: “Bunu bana kimse sormasa bile biliyorum, ama biri sorarsa nasıl aıklayacağımı bilmiyorum.”²⁰³ Zamanı yaşıyoruz, ancak tanımını yapmakta gl çekiyoruz.

Zaman, akış, değişim, sürekliliktir. Zamanın oluştuğu yer mekândır. Doğadaki her nesne hem bir mekânın içindedir hem de zamanın. Zaman ve mekân birbirinden ayrılmaz. Zamanı insanlar iki şekilde hissederek, biri saat zamanı, diğeri ise hissedilen zamandır. Saat zamanı, llebilen nesnel zamandır. Hissedilen zaman, psikolojik ya da öznel

zamandır. Olayın, konunun, nesnenin, ilişkilerin ya da bir eserden alınan hazzın bizde bıraktığı etkiye bağlı olarak farklı olabilir. İki tane farklı beş dakika düşünün, beş dakika dışı koltuğunda, beş dakika sevgilinizin yanında. Saat zamanı iki olayda da aynı ama hissediş olarak iki mekândaki beş dakika çok farklıdır. Yani biri uzun, diğeri ise kısadır. Saat zamanının ölçülebilmesi için bir ölçüm cetveli düşünmek gerekir. Zaman bir çizgi üzerinde akıyormuş gibi düşünülebilir, ki bu çizgi birbiri ardına gelen donuk noktalar-dan, yani an'lardan oluşur.

Zaman konusuyla uğraşan kuramcılar, zaman olgusuyla ilişkili olarak insan yaşamını, geçmiş, şimdi ve gelecek olarak bir süreklilik, değişim içinde bölerek açıklarlar. Günlük yaşam içinde zaman geçmişten geleceğe doğru ilerler. Bu durmaksızın ilerleyen ve hiçbir şekilde geri dönmeyen bir süreçtir. Zaman ilerler, yaşanan şimdiyi bir kez daha geri dönüp yaşamak mümkün değildir. Zaman tek yönlü olarak ileriye doğru akar. Bu süreklilik içinde geçmiş ve geleceği belirleyen ise şimdi'dir. Bir anlamda sadece şimdiki zaman vardır. Şimdi nedir? Şimdi ne zamandır? Zamanın en küçük birimi olan *an* şimdidir. Ayrıca, o an'ı yaşarken zaman ilerleyecek, o an geçmiş olacaktır. Bir sonraki an ise şimdi olacaktır. Yani geçmiş ve gelecek şimdiden oluşur.

Zaman kuramıyla ilgili bu bilgileri pozlayarak resmetme tekniğinin aygıtı olan fotoğraf makinesi açısından düşünelim. Fotoğraf makinesi ışıkla resmeder. Nesneden yansıyan ışık, makinenin optiğinden geçerek yüzey üzerinde görüntüyü oluşturur. Fotoğrafi çekilen nesnenin an'ı (resmedilen an) ile makinenin içinde resmedildiği an (resmedilme eylemi an'ı) neredeyse aynıdır. Yani fotoğrafı çekilen nesnenin şimdiki zamanı ile makinenin içinde ortaya çıkan görüntünün şimdiki zamanı aynıdır. Fotoğraf makinesine bu nedenle, *şimdiyi resmeden bir aygıt* denebilir. Bu özellik makinenin mekanik yapısından kaynaklanır. Oysa geleneksel resmetme tekniklerinin hiçbirisiyle nesneyi içinde bulunduğu şimdi ile resmetmek mümkün değildir. Burada sözü edilen resmetmenin mekanik sürecidir. Geleneksel resmetme tekniklerinde bu mekanik süreç için uzun bir saat zamanı gereklidir. Bir yağlıboya resimde yüzey üzerinde nesnenin şimdisi resmedilmiş olabilir, ancak bu resim nesnenin yaşadığı şimdiki zamanı aşan bir sürede ortaya çıkar. Artık yüzey üzerinde resmedilen nesne, onu yapan kişinin, nesnenin şimdiki zamanını algılamasıyla ilgilidir. Zaten geleneksel resmetme tekniklerinde resmedilen nesnenin resmedilme eylemi an'ı tek başına bu resmetme eylemi açısından belirleyici bir öğe olamaz. Önemli olan resmedenin bu an'ı nasıl algıladığıdır. Örneğin, bir tuval üzerindeki resim, resmedilirken uzun bir süre gerekir. Yani, saat zamanı olarak uzun bir süre alır. Belki resimde bir an resmedilmiştir, ancak o an mekân ve hareket açısından, resmedilen nesnenin yaşadığı gerçek an değildir. Bu resmeden kişinin hissettiği bir şeydir. Resmeden kişinin hissederek algıladığı bu an, o an'ı aşan çok uzun bir sürede resmedilir. Nesnenin bir an'ı resmedilmiştir; ancak resmediliş süresi, yani eylemi o an'ı aşmıştır. Geleneksel resmetme tekniklerinin resmetmeyle ilgili aygıt ve süreçleri kaçınılmaz olarak bunu gerektirir.

Fotoğraf makinesi, an'ı, o an'ın süresi içinde resmeden bir aygıttır. Resmedilen an ile resmedilme eylemi an'ı çakışır. Mekanik olarak şimdiki zamanı kaydeder. Bu tabii ki, ölçülebilen bir süredir; ancak fotoğraf makinesine kadar hiçbir şekilde an kaydedilememiştir. Karanlık kutu (*camera obscura*) bu durumu sağlamıştır, ancak kaydetmeyi gerçek-

leştirmek için fotoğrafı beklemek gerekecektir. Fotoğraf makinesi, şimdiyi saat zamanı olarak en kısa sürede kaydederek resmeder. Az ya da çok bir süre geçer. Geçen süre, tarihin en kısa resmetme süresidir. Bu saniyenin dilimleriyle ölçülen bu süre, fotoğrafı çekilen nesnenin bir an'ıdır. Fotoğraf makinesi bu şekilde bir süreklilik olarak yaşanan, ileriye doğru devam eden zamanın şimdisini kendi mekânı içinde bir an, geçen bir süre olarak resmeder. Fotoğraf makinesinin resmettiği şimdinin, zaman kuramı açısından bazı ayırıcı özellikleri vardır. Mekân ve hareketle ilişkili olarak fotoğraf makinesi nesneyi şimdiki zamanında dinamik bir şey olarak değil statik, durgun, hareketsiz bir şey olarak resmeder. Yani an'ı dondurur. Resmedilen nesne yüzey üzerinde, geleneksel resmetme tekniklerinde olduğu gibi, hareketsiz ve sabittir. Fiziksel olarak hareketin olmaması, saat zamanı algılamasını ortadan kaldırır.

Fotoğraf makinesinin resmetme süresi, saniyenin çok küçük bir süresinde bile olsa başlama ve bitiş an'ı vardır. Dolayısıyla resmetme süreci, saat zamanı, yani nesnel zamanla ilgilidir. Resmedilen şey, yüzey üzerinde ortaya çıktıktan sonra algılanan bu şeyin, yani fotoğrafın, bir saat zamanı yoktur. Yüzey üzerindeki fotoğraf, sahnede gerçekleştirilen bir tiyatro eserinin başlama ve bitiş süresi gibi değildir. Fotoğraf makinesiyle elde edilen fotoğrafın, sadece psikolojik, yani hissediş zamanı vardır. Fotoğraf makinesi bir şeyin şimdisini resmederken, yüzey üzerindeki fotoğrafta hissediş, yani psikolojik zamanı oluşturur. Bu yönüyle fotoğraf makinesi öznel zaman, hissediş zamanı oluşturanın da aygıtıdır. Hissediş zamanı, fotoğrafın psikolojik olarak hissettirdikleriyle ilgilidir. Bunu sağlayan da fotoğraf makinesinin kendine özgü resmetme tekniğiyle ilgili mekanik sistemler ve görsel estetik öğelerdir.

Fotoğraf makinesinin resmettiği şimdinin bir diğer özelliği de nasıl bir şimdi olduğudur. Fotoğraf makinesi bir şeyi resmederken, o şeyi içinde bulunduğu mekânın fiziksel gerçekliğiyle birlikte resmeder. Bu resmediş sonucunda resmedilen şeyin fiziksel gerçekliği farklılaşmış olarak ortaya çıkar. Fotoğraf makinesinin tekniği, ışık ve diğer görsel estetik öğelerin birlikteliği sonucunda resmedilen şeyin fiziksel gerçekliği, farklılaşmış olarak resmedilir. Bu farklılaştırma, fotoğrafı çekilen şeyin *fiziksel gerçekliğinden kurtulması* demektir. Fotoğrafı çekilen şeyin fotoğraftaki fiziksel gerçekliğiyle içinde bulunduğu mekânın fiziksel gerçekliği farklılaşır. Bunu sağlayan bu tekniğin resmetme aygıtı olan fotoğraf makinesidir. Zaman kuramı açısından bakıldığında, farklılaşan bu fiziksel gerçek, fotoğrafı çekilen nesnenin şimdiki zamanıdır. Fotoğrafı çekilen şeyin şimdisi ile fotoğrafta ortaya çıkan şimdi, *farklılaştırılmış bir şimdi*'dir. Fotoğraf makinesi bir şeyi resmederken kullandığı mekanik teknik ve görsel estetik öğeler, şimdiyi farklılaştırma araçlarıdır. Fotoğrafı çekilen şeyin üzerindeki ışık, bu ışığın makineye girerken yönlendirilmesi, optik bakışın sağladığı olanaklar, ikiboyutlu çerçeve içinde fotoğrafı çekilen şeyin kapladığı alan ve oluşturduğu boşluk, yani sınırları belli çerçeve içinde büyük ya da küçük görülmesi, bu şeyin mekân içindeki diğer nesnelerle ilişkisi, renk ve ton değerleri gibi görsel estetik öğeleri yönlendirilerek farklılaştırılmış şimdi ortaya çıkar. Aynı zamanda, fotoğraf makinesinde diyafram, örtücü ve netleme gibi görüntünün oluşmasını sağlayan kontrol sistemleri de nesnenin şimdiki zamanının farklılaştırılmış şimdi olarak resmedilmesini sağlayan, fotoğraf makinesine özgü öğelerdir.

Akıp giden zaman içinde şimdiyi an olarak belirlersek, bu belirlenen şimdi daha sonra gelecek olan şimdilerin öncesinde, geçmişte kalan şimdilerin ötesindedir. Fotoğraf makinesiyle resmedilen *farklılaştırılmış şimdi*, geçmiş ve gelecekle ilişkilidir. Bu şekilde, zaman sürecinde bakıldığında, fotoğraf makinesi, resmettiği şeyin değişim durumunu anlaşılır kılar. Fotoğraf makinesinin anlaşılır kıldığı bu durum, fotoğrafı çekilen şeyin şimdisi. Bu makinenin şimdiyi resmetme özelliği yine bu makineye şimdinin gücünü katmaktadır. Şimdinin sahip olduğu güç, fotoğraf makinesinin resmettiği fotoğrafta bir özlem, bir anı olarak gelecek zamanı sunabilmesidir. Fotoğraf makinesi, an'ı resmederken geçmiş oluşturur, geleceğe ışık tutar; ancak yaygın olarak fotoğrafı çekilen an, bitmiş olduğu, artık geçmişte kaldığı için mazi, yani geçmiş zaman olarak kabul edilir. Bu nedenle de fotoğraf, mazi olan an'ı yaşatan bir şey olarak düşünülür. Fotoğraf geçmişteki şimdilerle ilişkilendirilir. Oysa, fotoğrafın kaydettiği şimdi, geçmiş olarak önemli olduğu kadar gelecekteki şimdiler için de önemlidir. İçinde bulunduğu an'da, yani kendi şimdisinde bir fotoğrafa bakan kişi, o fotoğrafın şimdisi olan geçmişe döner, ancak aynı fotoğrafın şimdinden hareket eden bir başka kişi ise geleceğini, yani gelecekteki şimdilerini yönlendirebilir. Fotoğraf makinesi şimdiyi kaydeder, kaydettiği şimdiyi geçmiş olarak sunar; fotoğraf olarak ortaya çıkan bu geçmiş, geleceğe ışık tutar. Fotoğrafta şimdi, geçmiş ve gelecek birbiriyle ilişki halindedir. Belirleyici olan da şimdidir. Yani fotoğrafın çekildiği an olan şimdi. Zaman kuramcılarında Aziz Augustinus da geçmiş, şimdi ve gelecek zamanı şimdiyle bağlantılı olarak belirler. Ona göre, “üç zaman vardır: Geçmiştekilere ilişkin şimdiki zaman, şimdilere ilişkin şimdiki zaman ve gelecektekilere ilişkin şimdiki zaman”.²⁰⁴ Fotoğrafın kaydettiği an, şimdiye ilişkin şimdiki zamandır. Kaydedildiği an'dan itibaren ise bu şimdi, artık mazi diye adlandırılan geçmişe ilişkin şimdiki zamandır. Fotoğrafın kaydettiği an'ın geleceğe ışık tutması, yön vermesi ise fotoğrafın gelecektekilere ilişkin şimdiki zaman yönüdür.

An'ı resmeden fotoğraf makinesi tarihsel süreç içinde yapısal olarak farklılaşmamıştır. Tarihsel süreç içindeki teknolojik gelişmeler makinelerin farklılaşmasını sağlamıştır. Örneğin, enerji kaynağı olarak buharın kullanılmaya başlamasıyla birlikte, birçok makinenin mekanik sistemi kaçınılmaz olarak değişmiştir. Fotoğraf makinesi ilk ortaya çıktığı günden beri yapısal olarak, mekanik sistemi açısından değişime uğramamış bir yapıya sahiptir. Fotoğraf makinesini oluşturan üç temel yapısal öge hiç değişmemiştir. Işık sızdırmayan karanlık kutu, yani gövde, pozlama ve netleme sistemleri, görüntünün kaydedildiği ışığa duyarlı yüzey. Teknolojideki değişime ve gelişmelere rağmen bu makinenin temel yapısal öğeleri, neredeyse buluşun yapıldığı ilk şekliyle kullanılmaktadır. Fotoğraf makinesinin içinde ışık sızdırmayan gövdesi değişmemiştir çünkü karanlık kutuyla yüzey üzerinde görüntü elde etmenin bir diğer seçeneği bulunamamıştır. Aynı şekilde optiğin yerine geçecek bir yeni buluş da gerçekleşmemiştir. Pozlama ve netlemeye ilgili mekanik sistemler de özü aynı kalmak üzere geliştirilirken, ışığa duyarlı yüzey konusunda önemli değişiklikler olmuştur. Ayrıca fotoğraf makinesi, farklı alanlara yönelik (film, video gibi) makinelerin başlangıcını oluşturmuştur. Hayatın birçok alanına giren bu makine, her yaştaki insan tarafından özel bir uzmanlık gerektirmeden kullanılırken, hem sıradan insanların hem de sanatçıların aygıtı olmuştur.

Fotoğraf makinesi, (özel makineler dışında) tek başına fotoğraf elde etmenin aygıtı değildir. Fotoğraf makinesi resmeder, bu sırada yaptığı iş ışığa duyarlı yüzey üzerine resmedilen şeyi kaydetmektir. Bu kaydedilen görüntünün fotoğrafa dönüşmesi ise karanlık oda süreci sonunda gerçekleşir. Fotoğraf makinesinin insan eli değmeden gözün gördüğünü resmetmesine karşın, karanlık oda sürecinde insan eli devreye girer. Fotoğraf makinesinin kaydettiği görüntüye gizli görüntü denir. Film yüzeyi üzerindeki bu gizli görüntü, gerçek görüntüye karanlık oda süreciyle geçer. Bu süreçte insan eli süreç içindeki işlemleri gerçekleştirmek için doğrudan işin içindedir. İnsan eli, bu süreç içinde, kimyasal işlemlerle birlikte fotoğraf makinesinin resmettiği görüntüyü yeniden işler. Karanlık oda sürecinde fotoğrafı elde ederken yeniden işleme iki temel noktada gerçekleşir. Birincisi, fotoğraf makinesinin ışığa duyarlı yüzey (film) üzerine resmettiği gizli görüntüyü kimyasal işlemlerle gerçek görüntüye (negatif) dönüştüren süreç olan film banyosu aşamasıdır. İkincisi ise film üzerindeki negatif gerçek görüntünün yeniden ışığa duyarlı yüzey üzerinde pozitif olarak fotoğrafa dönüştürülmesidir.

Film üzerindeki negatif görüntü pozitive dönüştürülürken, fotoğraf makinesinin resmettiği şeyin film üzerindeki negatif görüntüsü boyut olarak büyütülür ya da küçültülür. Böylece, fotoğraf makinesinin verdiği optik bakış, insan eliyle yeniden işlenir. Ayrıca bu görüntü, fotoğraf kâğıdına aktarılırken yeniden pozlandırma sürecinde film üzerindeki görüntüyü oluşturan yapısal öğeler (gümüş bromür taneciklerinden oluşan grenler) tonlama değeri açısından yeniden işlenir. (İnsan elinin doğrudan içinde olduğu bu süreçler, fotoğrafçılıkta film banyosu, film büyütme aygıtında negatif filmin büyütülerek fotoğraf kâğıdına pozlandırılması ve fotoğraf kâğıdının banyo işlemleridir.) Sonuç olarak, fotoğraf denildiğinde, teknik süreç anlamında, fotoğraf makinesi ve karanlık oda süreci anlaşılır. İkiboyutlu yüzey üzerinde ortaya çıkan fotoğraf, resmedilen şeyin yüzeye kaydedilmesi yönüyle fotoğraf makinesiyle, optik, yani insan gözüyle ilgiliyken, bu kaydedilen görüntünün ikiboyutlu yüzey üzerinde fotoğrafa dönüşmesi karanlık oda süreciyle, yani insan eliyle yönlendirilen yeniden işlemlerle ilgilidir.

Fotoğraf, bulunuşundan beri tarih içinde aynı şeyi yapagelmıştır. Fotoğrafın babaları olarak bilinen Niépce, Daguerre ve Talbot'un yüzey üzerine resmettikleri şeyleri resmetme anlayışı, günümüze kadar gelmiştir. Fotoğrafçılar hayatın her alanına girmişlerdir. Her olayın, her nesnenin fotoğrafını çekmişlerdir. Böylece, fotoğraf makinesi kullanılarak üretilen fotoğraflarla ilgili yeni tartışma konuları ortaya çıkmıştır. Fotoğraf makinesinin optiği, bu optiğin arkasındaki göz, ikisinin birlikte yöneldiği konu ve yüzey üzerine resmedilen şey, yani fotoğrafın kendisi hem tek başına hem de sözü edilen diğer öğelerle ilişkili olarak tartışma konuları haline gelmiştir. David Octavius Hill ve Robert Adamson tarafından çekilmiş bir fotoğraf: *Newhavenlı Balıkçı Kadınlar* (1845). Fotoğrafta (Fotoğraf 12) geleneksel kıyafetleriyle beş kadın görülmekte, dördü önde biri arkada. Kadınların önünde bir küfe durmakta. Kadınlar fotoğraf makinesinden habersiz birbirlerine bakmaktalar. Fotoğrafta en solda olan kadın sırtını duvara dayamış, bir yükseltiye oturmuş gibi elindeki bir şeyi incelemektedir. Hemen yanında oturan kadınların bakışları onun elindeki şeye yönelmiştir. En sağda ayakta duran kadın ise iki elini önde birleştirmiş, dimdik ayakta durduğu yerde diğerlerine umursamadan uzak-

lara doğru bakmaktadır. Kadınların giysileri yaşadıkları mekânı yansıtırken, birbirine sokularak oluşturdukları yakınlık, aralarındaki insani ilişkinin düzeyini sergilemektedir. Bütün bunların birlikteliği ise, bu fotoğrafı, beş kadını resmetmenin ötesinde, insanlığın tarihi içindeki bir durumu sergiler konuma getirmektedir. Yine aynı yılda çekilen bir başka fotoğraf (Fotoğraf 13): *Akademi* (1845). Fotoğrafçısı bilinmiyor, bir nü. Dolgun vücutlu bir kadın, koltukta fotoğraf makinesine sırtı dönük oturmakta. Kadının çıplak teni, koltuğun üstündeki dantel örtü ile bir geçiş oluşturmakta. Kadının sırtına düşen yumuşak ışık, vücutunda ışıklı ve gölgeli alanlar oluşturmakta. Kadının sırtı ve kalçaları plastik bir malzeme olarak öne çıkarken, sağ kolu narin bir şekilde kalçasının üzerinde bileğindeki zarif bilezikle birlikte görülmekte. Kadının yüzü yarı profil, uzun saçları sırtına dökülmüş, başında ise kenarları paralarla bezenmiş bir taç vardır. Siyah bir fon önünde yer alan kadının nasıl bir poz verdiğinin farkında olduğu ise, göz ve dudak ifadesinden anlaşılmakta. Bu alaycı ifade, kadının profilden gördüğümüz yüzünde açıkça bellidir. Fotoğrafçı, kadının vücutunu ve dantel örtüyü aydınlatarak yüzünü ise hafif karanlıkta bırakarak bu ifadeyi belirginleştirmiştir.

Nadar'ın 1853'te çektiği *Fotoğrafçının Eşi* (1853) adlı fotoğrafında (Fotoğraf 14) eşi görülmektedir. Siyah bir fon önünde duran kadının yüzü, bütün fotoğrafa hâkim durum-



Fotoğraf 12

DAVID OCTAVIUS HILL ve ROBERT ADAMSON. *Newhavenlı Balıkçı Kadınlar*. 1845.

Kalotip negatiften klorür kaplı kâğıda baskı.



Fotoğraf 13
ÇEKENİ BİLİNMIYOR. *Akademi*. y. 1845. Dagerreyotip.



Fotoğraf 14
NADAR. *Fotoğrafçının Eşi*. 1853. Kolodyum negatiften gümüş jelatin baskı.



Fotoğraf 15

HENRY PEACH ROBINSON. *Sönen Hayat*. 1858. Birleştirilmiş albümin baskı.

da. Kadın belli bir yere yönelmemiş bir ifadeyle ilerlere doğru bakmakta. Işık-gölge karışımı (*chiaroscuro*) ışıklandırmasıyla aydınlatılan yüzdeki aydınlık ve gölgeli alanlar belirgin olmayan bakışına anlam katmakta. Kadının beyaz saçları, siyah fon önünde sadece fotoğrafın çekildiği an'ı, yani şimdisini değil, geçmişini sergilemekte. Bir bel çekimi ölçeğindeki bu fotoğrafta, kadının giysileri tamamen karanlıkta, bu karanlığın içinde kenarları dantelli bir giysiden çıkan el, çeneye dayanmış durumda. Çeneye dayalı ele ve elin içinden çıktığı dantelli giysiye düşen ışık, ışık-gölge karışımı aydınlatmasının tipik öykü anlatma özelliğini sergiler nitelikte. Bütün bunlar fotoğrafın hâkim olan etkisini, kadının belirsiz bir geleceğe bakışını destekleyen öğelerdir.

Henry Peach Robinson (1830-1865) tarafından çekilen bir başka fotoğraf (Fotoğraf 15): *Sönen Hayat* (1858). Bu fotoğrafta bir ailenin hüznü resmedilmiştir. Hasta olduğu yüzünden belli olan genç bir kız, sırtına dayalı bir yastıkla koltukta görülmektedir. Mekân, varlıklı bir ailenin oturma odasıdır. Diğer bir genç kız, belli ki yakını (kardeşi olabilir), hastanın koltuğuna arkadan yaslanmış durumdadır. Yaşlı bir kadın, hastanın annesi olabilir, hasta kızın tam karşısında oturmaktadır. Bir erkek, orta yaşlı, makineye sırtı dönük, arkadaki camdan dışarıya bakmaktadır. Bu fotoğraf, birden çok negatifin üst üste basılmasından, yani tek tek çekilmiş negatiflerin bir fotoğrafla birleştirilmesinden oluşmaktadır. Fotoğraftaki kişilerin giysileri ve diğer detaylar, ailenin gelir durumunu sergilerken, yüzlerindeki ifadeler ise hüznü yansıtmaktadır. Buna benzer fotoğrafları çok daha fazlalaştırmak ve farklı konularla zenginleştirmek mümkündür. Hatta 1800'li yıllardan başlayarak daha sonraki döneme taşımak da. Bir şeyin fotoğrafını çeken, o

şeyle ilgili duyguları, düşünceleri, öyküleri yönlendirendir. Bütün bu fotoğraflarda, elindeki gözetleme aygıtıyla çevresine bakan bir kişi görülmektedir. Fotoğraftaki nesneler ya da insanlar ise sanki bu gözetlemeye teslim olmuş durumdadırlar. Böylece, yoksul satıcı kadınlar, vücudunun güzelliklerini sergileyen kadın, asil bir kadın ve hüzünlü bir ailenin fertleri fotoğraf makinesinin önünde aynı konuma, bir anlamda eşit düzeye geliyor. Bu insanların tek tek ve birlikte oluşturdukları duygu, fotoğrafı çekenin müdahalesinin ötesinde, insanların kendi durumlarıyla da ilgili olmaktadır. Bu fotoğrafları çeken kişiler, her fotoğrafta olduğu gibi o konuyu dikkatli bir şekilde irdeleyen kişilerdir. Bir konuya bu şekilde yaklaşan kişi, o konuyu artık kendine göre görmek isteyen kişidir. Bu kişi sadece izleyerek pasif durumda olan bir kişi değil, aktif olan bir kişidir. Fotoğraf çeken, fotoğrafını çektiği şeyi aktif olarak sunan kişidir.

Bu fotoğraflardaki konular yağlıboya resim olarak yapılmış olsaydı, bu tablolar resmedilen nesnelerinden çok, resmedilen sanatçının eseri olarak anılır. Sanatçı doğal olarak resmedilen konunun önüne geçer. Resmedilen nesne, kendini resmedenin kullanımına bırakarak ikinci dereceye düşer. Fotoğrafta ise durum farklıdır. Fotoğrafi çekilen şey, ister insan ister cansız nesne olsun, fotoğrafçıyı aşan bir şey olarak ortaya çıkar. Resmedilen nesne, kendini fotoğrafçıya bırakırken, resmedilen yüzey üzerinde yağlıboya tablo da olduğu gibi ikinci dereceye düşmez. Fotoğraflar, onu çekenden çok resmettikleri şeyle anılırlar. Fotoğrafçı, resmettiği şeyin önüne çok nadir durumda geçer. Fotoğraflar gösterdikleri şeylerle insanları etkiler. Fotoğraf makinesi bir şeyi resmederken, optik bakış olarak konuya üç şekilde yaklaşır: Konuyu gösterir, konunun içine girer, konuyu yeniden yaratır, yani konuyu yeniden inşa eder. Konuyu göstermesi demek, fotoğraf makinesinin uzaktan bir göz gibi bakması demektir. Konunun fotoğraf makinesiyle, çıplak gözle görüldüğü şekliyle, konunun içinde bulunduğu fiziksel gerçekliği bozmadan algılanmasını sağlayacak şekilde gösterilmesidir. Ağaçlarla kaplı geniş bir arazinin, yanan bir binanın, büyük bir caddedeki trafik akışının fotoğrafları gibi. Bu türden fotoğrafların amacı, nesneleri, olayları gerçekçi bir anlayışla göstermektir. Fotoğraf makinesinin bu türden kullanımı, insanın bir konuya gözleriyle bakmasına benzer. Bu tür fotoğraflara bakan kişi, fotoğrafın belge niteliğine uygun olarak, oradaymış hissine kapılır. Gözleriyle görmüş gibi hisseder.

Fotoğraf makinesinin konunun içine girmesi, ağaçlarla kaplı geniş bir araziden bir ağacın ya da bir çiçeğin detayı, yanmakta olan binanın alevlere direnen kapısı, bir caddedeki trafik akışında dalgın bir şekilde yürüyen genç bir kadın gibi detay fotoğraflardır. Fotoğraf makinesinin konunun içine girmesi, insanın bir konu ya da nesneye yakından bakarak onun bir detayını görmesine benzer. Bu anlamda, fotoğraf makinesi optiğin sunduklarıyla sınırlıdır. Belirlenen detay da fotoğrafı çekenin belirlediğidir. Fotoğrafi çekenin seçip belirlediği şey, fotoğrafın konusudur. Fotoğrafçı bir konuyu görür, konunun içine girerek bir öğeyi belirler ve fotoğraf olarak resmeder. Fotoğraf makinesinin konuyu yeniden yaratması ise, fotoğrafın teknik sürecini kullanarak, yüzey üzerine kaydedilen görüntüyü kaydederken yeniden yapılandırmaktır. Örneğin koşan küçük bir çocuğun fotoğrafının üstüne, ağaçlarla kaplı arazi fotoğrafı bir kez daha pozlanır. Ortaya çıkan fotoğrafta ağaçlar arasında koşan bir çocuk görülür. Yanan bina fotoğrafı filtre kullanıla-

rak çekilir, ateşin alevleri bambaşka bir renk olarak ortaya çıkar. Caddedeki gündüz saatlerindeki trafik akışı, filtre kullanılarak yapılan bir çekimde, gece ay ışığında bir cadde gibi görülür. Fotoğraf makinesinin bu tür kullanılması, optiğe, pozlama ve netleme sistemine yapılan müdahalelerle gerçekleştirilir. Bu müdahaleler sonunda, fotoğrafı çekilen şeyin *fiziksel gerçekliği farklılaştırılmış* olur. Böylesi fotoğraflarda fotoğrafta görülen fiziksel gerçek ile fotoğraf makinesinin önündeki şeyin fiziksel gerçeği aynı değildir. Fotoğraf makinesiyle var olan şey, yüzey üzerine yepyeni bir şey olarak ortaya çıkar. Çıplak gözle görülen nesneyle fotoğraftaki nesne yapısal öğeleri açısından tamamen farklıdır.

Fotoğraf makinesi bir şeyi göstermek ve içine girmek kaygısıyla kullanıldığında ortaya çıkan fotoğraflarda, fotoğrafı çekilen şey kendi fiziksel gerçekliği içinde görülür. Bu tür fotoğraflarda, fotoğrafçı bir noktaya kadar seçici olabilir. Etkin olan makinedir. Makine fiziksel gerçekliği müdahalesiz olarak kaydeder. Fotoğraf makinesi yeniden yaratmak kaygısıyla kullanıldığında ise, fotoğrafın tekniği yoluyla fotoğrafçı, fotoğrafını çektiği şeyi içinde bulunduğu fiziksel gerçeklikten kurtararak yeniden yapılandırır. Fotoğraf makinesini bu şekilde kullanan kişi, fiziksel gerçeği kendince fotoğraf ortamında yeniden yaratan kişidir. Bu sadece fotoğraf makinesiyle değil, çekimi yapılmış bir görüntü üstünde, yani karanlık oda sürecinde de yapılabilir. Fotoğrafi çeken kişi, fotoğraf makinesini elinde tutan olarak her türlü belirleyiciliği yapar. Bütün bunlarla ilgili olarak, fotoğrafçı açısından bir konuyu belirtmek gerekir. Konuyu gösteren, konunun içine giren, konuyu yeniden yaratan gibi ne türden fotoğraf olursa olsun, fotoğrafçı açısından değişmeyen bir durum vardır. Bu durum, fotoğrafla birlikte fotoğrafçının ortaya çıkan varlığıdır. Her tür fotoğrafta, fotoğrafçının varlığı ortaya çıkar. Teknikle ilgili süreçler bu anlamda fotoğrafçının yardımcısıdır. Fotoğrafçı bu süreçleri düzenler, kontrol eder ve yönlendirirken bir anlamda ben de varım demektedir.

Fotoğraf çeken kişi, fotoğraf çekerken içinde bulunduğu mekânda, sonsuz sayıda bakış açısı oluşturma olanağına sahip biri olarak kendince bir bakış açısı belirler. Belirlediği bakış açısıyla fotoğrafı çekilen mekânın bir parçasını ayırmış olur. Fotoğrafçı, bu parçayı ona bir değer yüklediği için seçmiştir. Bu hiçbir zaman o fotoğrafla ilgili tek ve vazgeçilmez bir şey değildir. Yani fotoğrafçının bakış açısı, o konuyla ilgili yegane ve tek bir bakış açısı değildir. Fotoğraf makinesinin her bir bakış açısı, o mekânla ilgili yeni bir uzay olduğu için fotoğrafçı bakış açısını değiştirdiğinde belirlenmiş olan parçanın uzayı da değişir. Bu durumda mekândan alınan bir parçanın fotoğrafı çekilirken, bakış açısı değiştiğinde ortaya çıkan fotoğraf da öncekinden farklı olur.

Bu anlamda üzerinde durulması gereken konu şudur: Fotoğrafın çekildiği konum (nokta) o fotoğrafçıya özgü bir şeydir. Bir mekân içindeki aynı nesnenin fotoğrafını çeken birden çok fotoğrafçının birbirinin tıpatıp aynı fotoğrafı çekmesi neredeyse imkânsızdır. İmkânsız olan en önemli durum, nesnenin birden çok fotoğrafçı tarafından çerçeve içine birbirine tıpatıp benzer şekilde yerleştirilerek çekilememesidir. İşte, bu durum, bir fotoğrafçının çektiği her fotoğrafta ben de varım dediği durumdur. Fotoğrafçının optik yoluyla yaptığı bu konumlandırma (önceki sayfalardaki fener örneğine dönerssek) o noktadan mekâna, mekânın bir parçasını belirlemek için tutulan fener ışığına benzer. Fotoğrafçının bulunduğu nokta, optik bir merkez durumundadır. Bakış açısı, o

optik merkezden fener ışığı gibi yayılır. Bu merkezi yönlendiren fotoğrafçıdan başkası değildir.

Fotoğrafın teknik gelişimi, tarihsel bir süreç içinde ele alındığında, fotoğrafın üç farklı alanda ortaya çıktığı görülür. Yine fotoğrafın kendi tarihsel süreci açısından bu üç farklı alanda ortaya çıkışı, fotoğrafın üç kez, yani üç ortam için farklı olarak bulunuşu olarak da görülebilir. Ansiklopedilere ve fotoğraf tarihi kitaplarına bakıldığında, Ağustos 1839'da Daguerre'in resmi olarak onaylanan buluşu, fotoğrafın bulunuşu olarak belirlenmiştir. Bunun öncesinde Niépce'in 1827'de elde ettiği ilk helyograf levha, buluş öncesi çalışmalar olarak anılır. Fox Talbot'un çalışmaları ise yine buluş sonrası yapılan çalışmalar olarak bilinir. Yüzey üzerine resmetme teknikleri incelendiği zaman, örneğin çizerek ve boyayarak resmetme tekniklerinde, tarihsel olarak iki önemli aşama ortaya çıkar. Başka bir deyişle, bu resmetme teknikleri için iki temel kullanım alanı söz konusu denebilir. Birincisi bu resmetme tekniğinin yüzey üzerinde bir şeyi resmetmek için kullanılması, yani resmetme tekniğinin resmetme aracı olarak ortaya çıkışı. İkincisi ise, bu resmetme tekniğinin kendine özgü özelliklerini kullanarak sanatın ortamına girmesidir. Çizerek ve boyayarak resmetme tekniği sanatın ortamında resim sanatı içinde ortaya çıkarak gelişmiştir. Eğer bu ortaya çıkışlara buluş denilirse, iki kez buluş söz konusudur. Birincisi yüzey üzerine resmetmenin, ikincisi ise sanatın aracı olarak.

Çizerek ve boyayarak resmetmenin sanat ortamına girmesi neredeyse insanlık tarihi kadar eski olmasına rağmen, tarih içinde hem yüzey üzerine resmetme aracı olarak insanlığın emrinde hem de sanat ortamında sanatçıların emrindedir. Kazıyarak resmetme tekniğinde ise durum biraz farklıdır. Burada ise üç aşama söz konusudur. Yüzey üzerine resmetmek birinci aşamadır. Bu resmetme tekniğinde yüzey üzerine resmedilen şeyin aynı zamanda mekanik olarak çoğaltılır (yeniden üretilir) olması söz konusudur. Çoğaltma, yeniden üretme gibi yepyeni bir aşama söz konusudur. Bu resmetme tekniği bir şeyi yüzey üzerine sadece resmetmez, aynı zamanda çoğaltır, yani yeniden üretir. Bu nedenle, resmetme tekniği aynı zamanda bir mekanik çoğaltma aracıdır. Çoğaltma aracı olması da ikinci bir aşamadır. Üçüncü aşama ise, bu resmetme tekniğinin kendine özgü özellikleriyle sanatın ortamına girme aşamasıdır. Bu resmetme tekniği, sanatın ortamında baskı sanatı olarak bilinir.

Fotoğraf açısından konuya bakıldığında Niépce'in 1827 yılında elde ettiği ilk helyograf levha, fotoğrafın resmetme aracı olarak ortaya çıkışıdır. Daguerre'in 1839'da resmleştirdiği buluşu da fotoğrafın resmetme aracı olarak resmleşmesi, kayıtlara geçmesidir. Yani Niépce ve Daguerre yeni bir resmetme tekniğinin aracını bulan kişilerdir. Fox Talbot ise, 1841'de negatiften hareket ederek mekanik çoğaltma teknolojisi olarak fotoğrafı yeniden ortaya çıkartan kişidir. Talbot'un yaptığı da fotoğrafın çoğaltma teknolojisi olarak yeniden bulunuşudur. Bu yeni resmetme ve çoğaltma tekniğinin kendine özgü özelliklerini kullanarak Hill ve Nadar, Oskar Gustave Rejlander, Julia Margaret Cameron, Robert Adamson gibi duyarlı kişiler, 1845 yılından itibaren, bu çoğaltılabilen resmetme tekniğini sanat ortamına sokmuşlardır. Fotoğraf sanatı diye anılacak olan yeni sanat alanı için fotoğrafı yeniden ortaya çıkarmışlardır. İşte bu nedenle fotoğraf denildiğinde üç farklı ortamda fotoğraf anlaşılır. Resmetme aracı

olarak fotoğraf, mekanik çoğaltma teknolojisi olarak fotoğraf ve sanat ortamında fotoğraf, yani fotoğraf sanatı.

Fotoğrafın resmetme tekniği olarak ya da mekanik çoğaltma aracı olarak ve sanat ortamında kullanılması kesin çizgilerle birbirinden ayrılmış bir durum değildir. Fotoğrafın tekniğinden kaynaklanan kendine özgü özellikleri, geçerli olduğu her kullanım alanında fotoğrafla birlikte sürmüştür. Her fotoğrafın bir negatifi vardır (polaroid fotoğraf hariç). Bu negatife, Walter Benjamin'in deyiimiyle, özgün dersek, negatiften yapılan pozitif baskı, yani kâğıt üzerindeki fotoğraf ise bir mekanik çoğaltma, yani yeniden üretimdir. Fotoğraf resmetme aracı olarak yaygınlaşırken, aynı zamanda bir mekanik çoğaltma aracı olarak da yaygınlaşmıştır. Fotoğrafın mekanik çoğaltma teknolojisi olarak ortaya çıkmasını Fox Talbot sağlamıştır. Ağustos 1839'da Daguerre'in resmileştirdiği buluşu olan daguerretip levhaları bir kelebek kanatı kadar hassastı. Bu nedenle çok iyi korunması gerekiyordu. Fotoğrafçılık dagerreyotip olarak gelişseydi, sadece bir resmetme tekniği olarak gelişecekti. Böylece, resmedilen her şey bir yağlıboya tablo gibi bir tane, Walter Benjamin'in deyiimiyle biricik olacaktı. Talbot'un kâğıt negatif yöntemiyle (1840) ortaya koyduğu süreç ile artık Niépce ve Daguerre'in resmetme tekniği tek bir ürün olarak değil, çoğaltılabilen, yani yeniden üretilebilen hale geldi. Niépce'in yeğeni olan Claude Félix Abel Niépce de Saint-Victor (1805-1870) tarafından geliştirilen cam negatif yöntemiyle (1847) birlikte, fotoğraf makinesiyle kaydedilen görüntüler, çok daha kolay çoğaltılabilir hale geldi. Böylece, tek bir negatiften kitlesel üretim olanağı ortaya çıktı. Doğal olarak, bu süreçte teknoloji çok belirleyici olmuştur.

Tarihsel olarak bakıldığında, insan tarafından üretilen bir şey, yine başka insanlar tarafından kopyalanmıştır. Bu kopyalama işlemi bir anlamda özgün olan bir şeyin çoğaltılması, yeniden üretilmesidir. Bu anlamda çoğaltma yapmaya, yani teknolojinin yardımıyla yüzey üzerine yazılmış ya da resmedilmiş bir şeyi bir mekanik olarak çoğaltmaya tarihsel açıdan en iyi örnek matbaa makinesidir. Matbaa makinesi, tek bir örneğin, yani özgün olanın mekanik olarak çoğaltılarak kitlelere yayılmasını sağlamıştır. Matbaa, ortaya çıktığı dönemde, insan yaşamına çok önemli etkileri olan bir çoğaltma teknolojisi olmuştur. Fotoğraf matbaadan farklıdır. Fotoğraf kendi ürettiği görüntüyü çoğaltır. Ayrıca fotoğrafın çoğaltma tekniği matbaanın tekniğine hiç benzemez. Walter Benjamin "*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*"²⁰⁵ (1936; *Das Kunstwerk Im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit*) adlı ünlü denemesinde bu konuyu şöyle vurgulamıştır:

Fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden-üretim süreci içersinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlülüklerinden kurtuldu; bu yükümlülükler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi. Gözün algılaması, elin çizmesinden çok daha az zaman aldığından, resim aracılığıyla yeniden-üretim süreci, konuşmayla at başı gidebilecek hıza erişti.²⁰⁶

Fotoğrafın mekanik bir çoğaltma aracı olarak hayata girmesiyle birlikte, bireyin kendi dışındaki dünyayı algılaması değişmiştir. Fotoğraf, erken dönemde, yani ilk yıllarında portre ve manzara konusunda yaygınlaşmıştır. Bu dönemde insan portreleri ve insanların

birinci derecedeki aile ortamları, fotoğrafın yöneldiği temel alanları oluştururken, aynı zamanda insanların yağlıboya tablolarla ve baskı resimlerde görebildiği manzara- lar, özelliği olan yapılar, tarihi eserler vb. fotoğrafın yöneldiği diğer alanlar olmuştur. Fotoğrafın erken dönemiyle ilgili en önemli olgu da, insanların sadece kulaktan işittiği ya da yazılı metinlerde okuduğu olayların, nesnelerin, kişilerin fotoğraflarını görmesi- dir. Böylece, insanoglu kendisinden coğrafi olarak çok uzaktaki bir fabrikayı, bir yan- gını, ünlü bir kişiyi, acı çeken ya da gülen bir insanı, esir düşen kişileri, bir aktrisi, bir sporcu- yu, yani insanın hayatında olan iyi-kötü her şeyin fotoğrafını görerek hayatı görsel olarak farklı bir şekilde algılamaya başlamıştır. Böylece, fotoğrafın sunduğu gör- sel anlayış hayatın içine girmiştir. Fotoğrafın sunduğu görsel anlayışın bir diğer özel- liği olan çoğaltma, çoğaltarak yaygınlaştırma kitlelere ulaşma açısından çok önemli- dir. Fotoğrafın resmettiği şeylerin çoğaltılması ve kitlelere yayılması aynı zamanda resmedilen şeyi bir meta durumuna da getirmiştir. Böylece, fotoğraflanan şeyler dolaşım değeri kazanmıştır. Geniş kitleler tarafından alınıp satılan bir meta haline gelmeye başlamıştır. Fotoğrafın bu mekanik çoğaltma teknolojisi boyutu, birey açısından, döne- min diğer teknolojilerine benzer. Örneğin, demiryolu ve telefon sadece insanın kendi- sini ya da sesini uzaklara taşımamıştır. Bu teknolojiler insan aklını da uzaklara taşımıştır. Fotoğraf, insan, doğa ve nesnelerin görüntülerini çoğaltarak yaygınlaştırmanın yanın- da, insan aklında yeni boyutlar açmıştır. Yaşamı bir belge niteliğine dönüştürerek bireyin içinde yaşadığı an ve geçmiş üzerinde düşünmesini sağlarken, öte yandan, insan aklının düşünebildiği her alana girerek insanlığa hem belge sağlamış hem de bilimsel yaklaşımına destek olarak ilerlemesi için ona yol açmıştır.

Fotoğrafın hayatın içine bu kadar girmiş olması, sonuç olarak, insanı etkilemiştir. Fotoğraf çağındaki insan, geleneksel resmetme tekniklerinin eserleriyle dünyayı algı- layan insandan çok farklıdır. Yeni dönemin insanı, yeni görselleştirme araçlarıyla, gün- delik yaşamı ve dünyayı kendinden öncekilerden çok farklı algılamaktadır. Bu fark, Sanayi Devrimi'nin getirdiği toplumsal yapıyı değiştiren düzenleyicilerle birlikte çoğalt- ma teknolojilerinin sunduklarıyla da ilgilidir. Fotoğraf, mekanik bir çoğaltma teknolo- jisi olarak, insanın kendi dışındaki dünyaya açılmasını sağlamıştır. Fotoğrafın insanları, konuları, nesneleri kaydederek belgelemesi, yani belgeci üslubu, insanlara dış dünya- daki yenilikleri sunarken, onların farklı kültürlerle de tanışmasını sağlamıştır. İnsanlar artık kendilerinden önceki insanlar gibi coğrafi olarak uzaklardaki şeyleri, sözle ya da yazıyla, bir anlamda masalımsı bir anlatımın öğeleriyle değil, fotoğrafın sunduğu gözle algılanabilen gerçekçi şekliyle algılamaya başlamışlardır. Bu algılama biçimi, insanın görme uzvuna dayanan yeni bir anlayıştır. İçinde yaşadığı dünyayı gözleriyle, fotoğra- fın sunduğu şekliyle görerek algılamaya başlayan insan için artık içinde yaşadığı dünya ulaşılabilir bir şey değil; aksine gidilmesi, ulaşılması, keşfedilmesi gereken bir alandır. Fotoğraf, bu şekilde, insanları, bir anlamda, hayal etmenin, hayal ederek tasarlamının yerine, görmeye, yani gördüğünü tasarlamaya yöneltmeye başlamıştır. Böylece, fotoğraf, insanlar için yeni hayatlar ve eylem biçimlerinin ortamını oluşturmuştur. Fotoğrafın bir çoğaltma teknolojisi olarak hayatın içine girdiği dönem, Marx ve Engels'in "katı olan her şey buharlaşıp havaya karışıyor"²⁰⁷ sözleriyle betimledikleri dönemdir. Dönemin

insanı ise, üretimin hızla arttığı bir toplumda, fotoğraf gibi hayatı görsel olarak çoğaltarak kitlelere yayan tılsımlı bir aygıtta da sahip olan yeni bir insandır.

1850'lere gelindiğinde bir mekanik çoğaltma teknolojisi olarak günlük hayatın içine girmiş olan fotoğrafı, özellikle gelişen yeni fotoğraf makineleriyle birlikte, yeni bir anlayışla kullanmayı düşünenler olmuştur. Bu insanlar için fotoğraf sadece bir çoğaltma teknolojisi değildi, onlar fotoğraf makinesini yeni bir anlayışla kullanmayı düşündüler. Bazı fotoğrafçılar, fotoğrafı yüzey üzerinde nesnelerin çoğaltılmasını sağlayan basit bir teknoloji değil, yeni bir sanat biçimi olarak görmeye başladılar. Çoğu kişi tarafından, basit bir teknolojiyle yüzey üzerine sadece gördüğü konuları kaydederek çoğaltan bu çoğaltma teknolojisinin sanatın ortamına girmesi ve bu teknolojiyle sanat eseri üretilmesi söz konusu olamazdı. Fotoğrafın ressamın yaptığına benzemeyen şeyler ürettiğini görmelerine rağmen, fotoğrafı sanatın ortamında görmek istemeyenler, fotoğrafı bir sanat olarak görmemişlerdir. Fotoğrafın erken dönemindeki fotoğrafçılar, sanatçı duyarlılığına sahip kişilerden çok tekniker ve zanaatkâr olarak görülmüşlerdir. Erken dönem fotoğrafçılar içinde İskoçyalı bir ikili, *David Octavius Hill* (1802-1870) ve *Robert Adamson* (1821-1848) sıradışı fotoğrafçılar olarak fotoğrafı mekanik çoğaltma teknolojisinin ötesinde kullanan fotoğrafçılardır. Hill bir ressam, Adamson da teknik elemandır. Bu ikili 1843-1848 yılları arasında ideal bir birliktelik oluşturarak birçok konunun sayısız kalotipini çekmişlerdir. *John Jabez Edwin Mayall* (1813-1901) 1843 yılında *İsa'nın Duası* adlı on daguerretipi ile biraz da inatçı bir şekilde sanatın alanını zorlamıştır.

Bunlar 1850'lerden önceki gelişmelerdi. Fotoğrafçılık da 1850'lerdeki önemli ve belirleyici teknik gelişmelerden etkilenerek gelişti ve fotoğrafla ilgili yeni durumlar ortaya çıktı. Fotoğraf çekenler artık sanki bir ressam gibi kontrol edebilecekleri, yönlendirebilecekleri bir teknolojiye sahip olduklarını fark ettiler. Fotoğrafçılar, fotoğrafını çektikleri nesnelerin görüntülerini yüzey üzerine kaydederken yönlendirmelere başladılar. Özellikle portre çekimlerinde elle yapılan renklendirmeler, birden fazla negatifin üst üste basılması gibi arayışlara yöneldiler. Fransız fotoğrafçı *Gustave Le Gray*'in (1820-1882) iki negatif görüntüyü birlikte basarak (1856) elde ettiği fotoğraf (albümün baskı) oldukça etkileyicidir. Le Gray, bu fotoğrafında, dalgaların görüldüğü bir deniz manzarasını resmetmiştir. İki ayrı negatifin birlikte basılmasından oluşan bu fotoğrafta gökyüzü, dalgalı deniz üzerinde etkileyici bir detay oluşturmaktadır.

Fotoğraf alanındaki yeni teknik gelişmeler ve bu gelişmeler sonucunda fotoğraf makinesinin verdiği görüntüyü yüzey üzerine kaydetmenin geliştirilmesi, fotoğrafçıları da bu resmetme tekniğini sanatın ortamına daha bilinçli bir şekilde sokmaya yöneltti. Aynı zamanda dönemin Fransız ressamlarından *Jean-Baptiste Corot* (1796-1875) ve *Ferdinand Victor Eugène Delacroix* (1798-1863) fotoğrafın ortaya koyduğu gerçeklikten etkilenerek, resimlerinde fotoğraftan yararlandılar. Corot ve Delacroix'nın resimlerinde fotoğrafın sergilediği gerçekliğin izleri kolaylıkla görülebilir. Hatta dönemin portre ressamlarından bazıları, fotoğrafı, ulaşmak istedikleri bir düzey olarak görmüşlerdir. Birçok sanatçı fotoğrafın bu gerçekçi gücünü resim sanatını gaspetme olarak görürken fotoğrafı ressamlar için bir yardımcı malzeme, resim sanatının mekanik sürecinde yardımcı bir araç olarak görenler de olmuştur.

Böylece, mekanik çoğaltma teknolojisi olarak 1839'dan itibaren gelişen fotoğrafın yolu, 1850'li yılların sonunda sanatın ortamında çatallaşır. *Charles-Pierre Baudelaire* (1821-1867) sanat eleştirmeni olarak kaleme aldığı ünlü denemesinde *–Fotoğrafi Sanat mı?–*²⁰⁸ (1859), resim sanatının yanında yer alarak, fotoğrafın etkinliğini hissettirmeye başladığı bu dönemi *acınası* olarak tanımlar. Acınası dediği dönem, Fransa'da değerli olan her şeyin batırıldığı, doğaya dönmek sanatın hâkim olduğu bir dönemdir. Baudelaire, doğaya özenen gerçekçiliği çok açık bir şekilde kınar.

Resim ve yontu alanında, ekâbiran takımının, özellikle de Fransa'da (ve her kim olursa olsun bunun tersini söylemeye cesaret edeceğini sanmıyorum) güncel *Amentüsü* şu: “Ben doğaya inanıyorum ve yalnızca doğaya inanıyorum (bunun için nedenler var). Sanatın doğanın tam bir yeniden üretimi olduğuna ve bundan başka bir şey olmadığına inanıyorum (ürkek ve ayrılıkçı bir tarikat tiksindirici doğal nesnelerin dışarıda bırakılmasını istiyor, bir lazımlık ya da iskelet gibi). Böylece, bize doğanın tıpkısı olan bir sonuç verecek sanayi ürünü mutlaka sanat olacaktır.” Öç alıcı bir Tanrı bu kalabalığın dualarını kabul etti. Daguerre onun mesihi oldu. Ve o zaman kalabalık şöyle dedi: “Madem ki fotoğraf tıpkılık konusunda istenen bütün güvenceleri sağlıyor (buna inanıyorlar, aymazlar!), sanat da fotoğraftır.” O andan başlayarak, sefil toplum, topyekün, bir Narsis gibi, madene sıvanan bayağı imgesini seyretmeye hücum etti.²⁰⁹

Baudelaire'e göre, fotoğraf sanayi, yeteneksiz ve başarısız ressamlar için bir sığınak olmuştur. Ona göre fotoğraftan esinlenerek yapılan çalışmalar Fransız sanatındaki yaratıcılığın kurumasına neden olacaktır. Baudelaire, fotoğraftan yola çıkarak yaşadığı döneme ağır eleştiriler getirir. Sanayi Devrimi'yle birlikte toplumun yaşadığı değişimi toplumun içinde bir sanatçı olarak yaşayan Baudelaire, bu toplumsal dönüşümü, bu farklılaşmış yaşamı, Marx ve Engels gibi bir sınıfın yanında yer almadan, sanatçı duyarlılığıyla eleştirmiştir. Resim sanatını savunan Baudelaire, çoğaltma teknolojisi olarak o dönemde öne çıkan fotoğrafa açık bir şekilde karşıdır. Özellikle de sanayi ürünü olan bu resmetme tekniğinin, sanatın alanına girmesine karşıdır. Fotoğraf için şöyle der:

Eğer sanatın işlevlerinden herhangi birini üstlenmede fotoğrafiye izin varsa, yığınların ahmaklığında bulacağı doğal ittifak sayesinde, çok geçmeden sanatın yerini alacak ya da onu tümüyle yozlaştıracaktır. Şu halde, gerçek ödevinin sınırları içine girmesi gerekiyor, bu da bilimlerin ve sanatların hizmetkârı, ama fevkalâde alçak gönüllü hizmetkârı olmaktır, tıpkı yazını ne yaratmış, ne de onun yerini almış olan matbaa ve stenografya gibi. Bir çırpıda gezginin albümünü zenginleştirsin ve belleğinin sahip olmadığı şaşmazlığı gözlerine sağlasın, doğabilimcinin kitaplığını süslesin, mikroskopik hayvanları devleştirsin, hatta birtakım bilgilendirmelerle astronomun varsayımlarını güçlendirsın; nihayet, her kim mesleğinde mutlak bir maddi kesinliği gereksiniyorsa, gidip onun sekreteri not defteri olsun, buraya kadar tamam. Eskinin yıkıntılarını, zamanın kemirdiği kitapları, taşbaskıları ve elyazmalarını, biçimleri yitip gidecek olan ve belleğimizin arşivlerinde bir yer açmamızı isteyen değerli şeyleri unutulmak-

tan kurtarsın, teşekkür ve alkışlarla karşılanacaktır. Ama eğer tutulamayanın ve imgesel olanın alanı üzerinde, salt insanın ruhundan bir şeyler kattığı için değerli olan şeyler üzerinde tepinmesine izin verilmişse, o zaman yazıklar olsun bize!²¹⁰

Fotoğraf, ilk bakışta hep doğaya öykünen bir resmetme tekniği olarak düşünülmüştür. Oysa, fotoğraf bir ifade etme şeklidir. Fotoğraf çeken kişi basit bir kopyacı olarak düşünülemez. Fotoğrafın soyutlama yeteneği düşünüldüğünde, onun doğayı taklit ederek kopyalama yapmasıyla ilgili düşünceler savunulamaz. Fotoğraf olarak bir şeyin yüzey üzerine resmedilmesi, o resmetme yoluyla yüzey üzerinde yeni anlamlar ortaya çıkarmaktır. Fotoğrafın yüzey üzerinde bir şeyi ifade edişi; kopya etmek, taklit etmekten çok öte bir durumdur. Fotoğrafın ifade edişi duygu yüklüdür ve kopya etmek, taklit etmek gibi özellikleri sanata karşı değildir. Duyguyu öne çıkartan yönü sanatın ortamına girmesini sağlayan bir olgudur. Fotoğrafın sanatın ortamına girmesi konusuyla ilgili olarak yapılan eleştiriler, fotoğrafın çok farklı alanlarda kullanılmasından da kaynaklanıyordu. Fotoğrafi sanatın ortamında düşünürken, fotoğrafın nesneleri bulunduğu ortamda doğrudan kaydetmesinin ve bu kaydettiği görüntüyü çoğaltması önemli konu olarak öne çıkar. Fotoğrafın sanatın ortamına girmeye başladığı dönemde, fotoğrafın resmetme tekniğiyle ilgili olarak yeni yaklaşımlar da olmuştur. Bu yaklaşımların ilki *resimselcilik* (*pictorialism*) yaklaşımıdır. *Oskar Gustave Rejlander* (1813-1875), *Henry Peach Robinson* (1830-1901), *Julia Margaret Cameron* (1815-1879) gibi sanatçı ruhlu kişiler, duygularını fotoğraf tekniğini kullanarak yüzey üzerine yansıtırken, dönemin yaygın sanatı olan resim sanatına öykündüler. Diğer bir yaklaşım da portre fotoğrafçılığı geleneğidir. *Nadar* (1820-1910), *Étienne Carjat* (1828-1906) gibi fotoğrafçılar da fotoğraf makinesinin önüne oturttukları kişileri (özellikle de dönemin ünlülerini) geleneksel portrecilik anlayışıyla resmettiler. Üçüncü yaklaşım ise, fotoğrafın yaşamın her alanına girmesini sağlayan belgeselci fotoğraf anlayışıdır. Kırım Savaşı (1853-1856) sırasında *Roger Fenton* (1819-1869) tarafından çekilen savaş fotoğrafları, yaşanan olayın çeşitli boyutlarını belge niteliğinde göz önüne çıkarırken, fotoğrafın, yaşamın iyi ve kötü her yönünü kaydetme özelliği de bilinçli bir kullanım alanı şekline geldi.

1850'lerden 1890'lı yıllara kadar fotoğraf, geleneksel resmetme tekniklerinin özellikle de çizerek ve boyayarak resmetmenin yerini almaya yöneldi. Resimcilik adı altında toplanan bu çalışmaların öncüleri arasında, ilk olarak, daha sonra fotoğrafa yönelen İsveçli portre ressamı *Oskar Gustave Rejlander* gelir. Rejlander, fotoğrafın tekniğini kullanarak iyi resimler üretebileceğini düşünüyordu. Resim sanatında fotoğraftan yararlanmak konusunda çalışmalar yapan Rejlander'in *Hayatın İki Yolu* (1857) adlı çalışması (Fotoğraf 16) resimselcilik anlayışının yetkin örneklerinden biridir. *Hayatın İki Yolu*, tipik bir Victoria dönemi resmine benzer. Rejlander iyi ve kötü ahlak anlayışını dönemin resimlerine benzer şekilde resmetmiştir. Raffaello'nun *Atina Okulu* (1509-1512) adlı resminde olduğu gibi, yirmiden fazla insan, hayatın farklı etkinlikleri içinde resmedilmiştir. Raffaello'nun resminde olduğu gibi bütün bu kişiler ihtişamlı bir fon önündedir. Fotoğrafın tam ortasındaki ulu bir yaşlı kişinin omzundan sarkan kumaş ve sakalları bilgeliliği yansıtmaktadır. Ulu kişinin sağında ve solunda birer genç adam görünür. Dö-

kümlü giysiler içindeki bu iki genç adam, fotoğrafın konusu olan iyi ve kötüdür. Fotoğrafın sağındaki genç adam iyiyi, yani erdemli olmayı, dürüst hayatı, soldaki genç adam ise kötüyü, yani ahlaksızlığı, sefahat hayatını temsil etmektedir. Bu iki genç adamın fotoğrafta yer aldıkları tarafta, fotoğrafın sağında dürüst hayat, fotoğrafın solunda ise hayatın ahlaksız yönünü ortaya koyan çeşitli durumlardaki insanlar resmedilmiştir.



Fotoğraf 16

OSKAR G. REJLANDER. *Hayatın İki Yolu*. 1857. Birleştirilmiş albümün baskı.

Rejlander'in bu fotoğrafı (78.7 x 40.6 cm.) otuz ayrı negatiften oluşur. Üst üste baskı tekniğiyle oluşturulan bu fotoğraf, genç bir insanın hayatta karşısına çıkabilecek iki farklı geleceği göstermektedir. Bir tarafta sağda dürüst, çalışkan, dindar, ev işleriyle uğraşan insanlar, diğer yanda, solda ise kurmarbazlar, şehvet düşkününü insanlar görülmekte. Fotoğrafta yer alan çok sayıdaki çıplak genç kadın, dönemin resim anlayışının bir yansıması olarak görülmektedir. Rejlander, bu fotoğraf için iyilik ve kötülükle ilgili hayattan alınmış çeşitli konuları modeller kullanarak çekmiştir. Otuz farklı negatiften oluşan bu konular, tek bir yüzey üzerinde birleştirilmiştir. Bu birleştirme işlemi sonunda elde edilen son fotoğrafta, farklı farklı ortamlarda çekilmiş olan negatiflerdeki insanların ve nesnelerin tek bir fotoğraf şeklinde bir araya getirilmesi incelik gerektiren bir iştir. Fotoğraftaki insanların ve nesnelerin oran, derinlik, ön, orta ve arka plan açısından birliktelik ve uyum oluşturması gerekiyor. Rejlander, fotoğraf tekniğini, zanaatkâr olarak çok yetkin bir şekilde kullanmıştır. Bu zanaatkârlığını tuval üzerine bir resim yapıyormuş gibi kullanmıştır. *Hayatın İki Yolu* çalışmasında fotoğrafın yardımcı bir araç olarak kullanıldığı açık olarak görülür. Rejlander, fotoğrafın kendi başına yaratıcı bir ortam oluşturmasından çok, gerçeği olduğu gibi kaydetme yönünü belirginleştirmiştir.

Rejlander'den bir yıl sonra *Henry Peach Robinson*'un birden çok negatifi birleştirilmesinden oluşan *Sönen Hayat* (1858) adlı fotoğrafında, hasta yatağında yatan bir genç kız ve ailesi resmedilmiştir (Fotoğraf 14). Bir ressam olan Robinson'un fotoğrafı da *Hayatın İyi Yolu* gibi fotoğrafın teknik yönünün ağırlıkta olduğu anlayışa öykünen bir çalışmadır. Robinson da Rejlander gibi birden çok negatifi birleştirerek fotoğrafın sanat yönünü ortaya koymaya çalıştı. Rejlander ve Robinson birden çok negatifi kullanarak fotoğrafa özgü bir etki yaratmaya çalıştılar. Bu çalışmalarda gerçeğin ne şekilde yönlendirildiği de pek önemli değildi. Bu dönemde resimselcilik anlayışındaki fotoğrafçıları, stüdyo ortamında çok daha karmaşık fotoğraf teknikleri kullanarak, doğal şeylerin fotoğraflarını çektiler. Aynı yıllarda ressamlar, stüdyolardan doğal ışık ortamına çıkarken, fotoğrafçıların kendilerine özgü teknikleriyle resmettikleri şeyler, yapay tanımlamasıyla eleştiri görüyordu. Stüdyo ortamında çekilen fotoğraflar (Rejlander ve Robinson'un çalışmaları gibi) gereğinden fazla duygusal olmasına rağmen, halk tarafından beğenilmiş ve kabul görmüştür. Bu anlayışın bir diğer önemli fotoğrafçısı, ilk kadın fotoğrafçı olarak da bilinen, *Julia Margaret Cameron*'dur (1815-1879). Cameron fotoğraflarında insanları resmetmiştir. Yaşadığı dönemin edebiyatçıları, tarihçileri, bilim adamlarının yanı sıra model olarak kullandığı kişilere poz verdirek döneminin insanlarını resmetmiştir. Cameron, geleneksel sanatlara ilgi duyan bir kişi olarak dramatik aydınlatma, mekân düzenlemesi ve optiğin olanaklarından yararlanarak fotoğraf çekmiştir.

Aydınlatma, Cameron'un fotoğraflarında hemen öne çıkan bir öğedir. Işık-gölge karışımı aydınlatmasının tipik özelliği olan ışıkl ve karanlık (gölgeli) alanlara onun fotoğraflarında çok sık rastlanır. Cameron, optiğin olanaklarını yetkin bir şekilde kullanmıştır. Alan derinliği, uzun odaklı objektifler, ışığa karşı güçlü objektifler, netleme sistemine müdahaleler, uzun pozlama Cameron'un fotoğraflarında belirgin şekilde görülür. Bütün bunlar Cameron'un bu yeni resmetme aracına ne kadar hâkim olduğunu göstermektedir. Onun çalışmalarında fotoğrafın kendine özgü tekniği hemen hissedilir. Cameron

fotoğrafın tekniğini çok başarılı bir şekilde uygulamıştır. *Esin Perisinin Fısıldayışı* (1865) ve *Julia Jackson –portre–* (1865) onun en ünlü fotoğraflarındandır. *Esin Perisinin Fısıldayışı* adlı fotoğrafında (Fotoğraf 17), elinde keman tutan yaşlı ve uzun sakallı bir adam ve iki yanında birer küçük çocuk vardır. Cameron bu fotoğrafta model olarak dönemin ressam ve heykeltıraşlarından *George Frederick Watts*'ı (1817-1904) kullanmıştır.²¹¹ Adamın sol tarafındaki kız çocuğu yaşlı adamın kulağına bir şey fısıldayacakmış gibi yaklaşmış, diğer çocuk ise başını adamın sağ koluna yaslamıştır. Dini bir öykünün düzenlendiği izlenimi uyandıran bir fotoğrafta, yaşlı adamın elinde bir keman da görülmektedir. Yaşlı adam, kulağına bir şey fısıldayacak olan çocuğu dinlemek için bekler durumda resmedilmiştir. Fotoğrafın çekildiği an kızın ağzı kapalı olduğundan, kız adamın kulağına ya fısıldamış ya da fısıldayacaktır. Fotoğrafın solunda hemen köşede sadece yüzü görülen çocuk, bütün bu olanlardan habersizdir. Yaşlı adamın koluna yasladığı başı, fotoğraf makinesine dönüktür. Garip bir bakışla gözlerini fotoğraf makinesine yöneltmiş olan bu çocuk, fotoğrafın bütününde oluşan anlama farklılık getirmektedir.



Fotoğraf 17

JULIA MARGARET CAMERON. *Esin Perisinin Fısıldayışı*. 1865. Platinum baskı.



Fotoğraf 18

JULIA MARGARET CAMERON. *Julia Jackson*. 1867. Albümin baskı.

Julia Jackson (1867) (ya da Mrs. Herbert Duckworth) adlı bu portre Virginia Woolf'un annesine aittir. Bu fotoğrafta (Fotoğraf 18) genç bir kadın görülmektedir. Siyah bir fon önünde yüzü profilden görünen genç kadının yüzü, dantel şeklindeki bir ışıkla aydınlatılmış. Yüzüne düşen ışık genç kadının alnını, burnunu, dudaklarını ve çenesini bir çizgi şeklinde aydınlatırken, aynı ışık göz çukurunu ve boynunu yalayıp geçmekte. Böylece, karanlık fon önündeki genç kadının yüz detayı, burun, dudak, çene, göz ve gerdanlıkla süslü boyun, ışığın gücüyle fotoğrafa hâkim olmaktadır. Işık ve gölgenin oluşturduğu zıtlık, genç kadının güzelliğini ve karakterini sergiler niteliktedir. Cameron, buna benzer diğer çalışmalarıyla fotoğrafın kendine özgü resmetme tekniğini kullanarak, fotoğrafı sanatın ortamına sokmaya yönelmiştir. Ona göre fotoğraf, sadece belli bir an'ı resmeden ve çoğaltan bir aygıt değildir. Cameron hafif netliği bozuk, ışıklı ve gölgeli alanların bilinçli bir şekilde dağıldığı, yumuşak tonlu fotoğraflarıyla, fotoğrafın bir mekanik çoğalt-

ma teknolojisi olmasının ötesine geçtiğini ortaya koymuştur. Rejlander, Robinson ve Cameron gibi diğer resimselci fotoğrafçıların çalışmalarında gerçekçi bir anlayış görülür. Onların resimle fotoğraf arasında kurmaya çalıştıkları karşılıklı ilişki hemen anlaşılır. Resim sanatının ve fotoğrafın konuları benzer olabilir, hatta aynı konu bile ele alınabilir; ancak resim ve fotoğraf birbirinden tamamen ayrıdır ve kuralları da farklıdır.

Aynı dönemde fotoğrafa resimselci anlayıştan farklı yaklaşımlar, fotoğrafı sanatın ortamına, resim sanatına öykünerek değil de fotoğrafın kendine özgü özelliklerini kullanarak sokmaya çalışanlar ise portreciler olmuştur: *Gaspard Felix Tournachon* (1820-1910). *Nadar* adıyla bilinen fotoğrafçı, Rejlander ve Cameron'un yaklaşımlarından çok farklı olarak, fotoğrafın resmetme tekniğine hiçbir müdahale yapmadan (birleştirilmiş negatif gibi) fotoğraf makinesinin kaydettiği görüntüyü sanatın malzemesi yapmaya yönelmiştir. Nadar, döneminde ünlü olan birçok kişinin portresini çekmiştir. Ressam Delacroix, Daumier, besteci Rossini, Meyerbeer, Richard Wagner, oyuncu Sarah Bernhardt, yazar ve Politikacı Balzac, Baudelaire, Bakunin gibi ünlüler Nadar'a poz vermişlerdir. Nadar'ın fotoğraflarında bu kişiler ilahlaştırılmış olarak değil doğal halleriyle görülür. Nadar, sadece portreler çekmemiş, fotoğraf makinesini portre çekimleri dışında da kullanmıştır: *Ayakta Nü* (y. 1855). İlk yıllarına ait olan bu fotoğrafı (Fotoğraf 19) Nadar



Fotoğraf 19

NADAR. *Ayakta Nü*. y. 1865. Gümüş jelatin baskı.

büyük bir cesaretle çekmiştir. *Ayakta Nü*, pornografik bir fotoğraf olarak değil, sanatsal kaygıyla çekilmiş bir fotoğraftır. Nadar modeline salonların köşelerinde duran klasik heykeller gibi poz verdirmiştir. Genç kadının vücudu fotoğrafta plastik bir malzeme olarak ortaya çıkmıştır. Modelin üzerine düşen ışık, vücut detaylarını ortaya çıkarırken, aynı zamanda modeli koyu fon önünde bir şekil olarak ortaya çıkartmaktadır. *Ayakta Nü*, insan vücudunun fotoğraf açısından da uygun bir sanatsal malzeme olduğunu göstermesi açısından başarılı bir örnektir. Nadar'ın model kullanarak çektiği başka fotoğrafları da vardır. Ayrıca belgelemek kaygısıyla çok başarılı fotoğraflar da çekmiştir. Paris şehriyle ilgili çektiği fotoğraflar bunların en iyi örnekleridir. 1861-1862 yıllarında kanalizasyonlarda ve 1868'de ise Paris'in balondan hava çekimleri, belge olmasının ötesinde, Nadar'ın sanatsal yaklaşımlarını da göstermektedir. Özellikle Paris kanalizasyonlarında (Fotoğraf 20) yapay aydınlatma ile yaptığı çekimlerde, ışığın derin karanlık içinde oluşturduğu lekeler, yeraltındaki gizemi sergiler niteliktedir.

François-Louis Lesueur (y. 1855) ve *Sarah Bernhardt* (y. 1865) portreleri (Fotoğraf 21 ve 22) Nadar'ın anlayışının tipik örneklerindendir. *François-Louis Lesueur*, klasik bir duruşla makineye bakmaktadır. Dönemin ünlü güldürü sanatçısı, sağ kolunu dayadığı desteye hafifçe yaslanmıştı. Nadar'ın diğer portrelerinde de olduğu gibi, duruş, çerçeve-



Fotoğraf 20

NADAR. *Paris'in Kanalizasyonları*. 1861-1862. Albümin baskı.



Fotoğraf 21

NADAR. *François-Louis Lesueur*. y. 1855. Gümüş jelatin baskı.

leme, bakış, çevre düzeni ve bütün bunları aydınlatan ışık bu fotoğrafta da çok önemlidir. Portresi çekilen kişinin karakterini yansıtan bu çalışmalarında Nadar, belli ki, aydınlatmaya çok önem vermiştir. *François-Louis Lesueur* portresinde ışığın aydınlattığı yerler olan yüz, sağ el ve ceketin bir bölümü aydınlık alanlar olarak fotoğrafın öyküsünü oluşturmaktadır. Özellikle yüzdeki ışık ve gölgeli alanlar, portresi çekilen kişinin karakterini sergilemektedir. Nadar bütün bu fotoğraflarında, kişilerin karakterlerini duygusal bir şekilde yansıtmıştır. Örneğin, *Sarah Bernhardt* (y. 1864) portresinde, aktris genç kadın şala benzeyen dökümlü bir kıyafet içinde görülmektedir. Genç aktris oturduğu yerde önündeki bir masaya yaslanmıştı. Bu dökümlü kıyafet içinde genç kadının göğüs dekoltesi ve elleri görülmektedir. Bakımlı elleri, üst üste gelmiş şekilde masa üstündedir. Genç aktris, belirsiz gibi görünen anlamlı bakışlarla uzaklara doğru bakmaktadır. Genç kadının içe dönük bu ifadesi fotoğrafçının vurgulamak istediği bir şeydir.

Aynı yıllarda Nadar gibi bir diğer portre fotoğrafçısı *Étienne Carjat*'ydi. O da Nadar gibi fotoğraf makinesinin önüne oturttuğu kişilerin portrelerini çekmiştir. Onun *Charles Baudelaire* (y. 1863) portresi ünlüdür. Fotoğrafta (Fotoğraf 23), Baudelaire, ışık-gölge karışımı içinde görülür. Yüzündeki ışıklı ve gölgeli alanların dağılımı Baudelaire'in doğru-



Fotoğraf 22

NADAR. Sarah Bernhardt. y. 1864. Gümüş jelatin baskı.

dan makineye bakan ifadesini güçlendirmektedir. Burnuna düşen ışık, burun üzerinde oluşturduğu ışıklı alanla anlamlı bir görsel güç ortaya çıkartırken, aynı zamanda yüz hatlarındaki ifadeyi de belirginleştirmiştir. Işıkla belirginleşen yüz hatlarıyla Baudelaire, döneminde modernizme karşı duran sanatçı kişiliğini sergilemektedir. Nadar ve Carjat'ın portreleri fotoğrafın kendi resmetme tekniğini, yani kendine özgü tekniğini yansıtan çalışmalardır. Fotoğraf çeken kişi, bir sanatçı olarak, portresini çektiği kişinin belli bir anını belli bir ifade içinde resmeder. An ve ifade şekli, fotoğrafçı tarafından belirlenen ve fotoğrafçıya özgü bir durumdur. An ve ifade şekliyle birlikte fotoğrafı çekilen kişinin dünyası portresine yansır. Fotoğraf çeken tarafından belirlenen bu durum, başta ışık ve optik bakış olmak üzere fotoğrafın kendine özgü resmetme tekniğiyle ortaya çıkar. Bu tür portre fotoğrafları belirli bir ışık ortamında, fotoğraf makinesiyle fotoğrafı çekilen kişinin konumlandırılmasına özel önem verilerek çekilmiş fotoğraflardır. Bu fotoğraflarda fotoğrafın tekniğiyle birlikte, fotoğrafı çekenin iletmek istediği duygu ve ifade hemen hissedilir. Bu döneme ait portrelerde optik kullanımı, ışık ve gölgeli alanların dağılımı, fotoğraftaki kişilerin gözlerinin konumu belirgin bir şekilde hemen algılanmaktadır. Portre fotoğrafçıları, fotoğrafın kendine özgü bu resmetme özelliklerini kullanı-

rak, fotoğrafı sanatın ortamına sokmaya yönelik çabalar ortaya koymuşlardır. Onlar, fotoğrafın bir mekanik çoğaltma teknolojisi olmasından çok, sanatçının emrine sunduğu anlatım gücünü göstermişlerdir.



Fotoğraf 23

ÉTIENNE CARJAT. *Charles Baudelaire*. y. 1863. Klorür kaplı kâğıt baskı.

Geleneksel resmetme teknikleriyle yüzey üzerine aktarılan şeyler, resmedilen şeye benzemesiyle birlikte daha çok resmedenin bir yorumu şeklinde yüzey üzerinde görülür. Oysa fotoğrafın optik yoluyla yüzey üzerine kaydettiği şeyler ise nesnelerin, olayların neredeyse kendisidir. Onun aynadaki bir yansıması gibidir. Fotoğrafta görülen şey, çoğu zaman gerçek olarak kabul edilir ve gerçeğin bir kanıtı gibi görülür. Daha genel bir deyişle, fotoğraf insan gözünün bir tanığıdır. Fotoğrafın insan gözüne tanıklık yapması, insanların gördükleri şeyleri fotoğraf olarak kaydederek yüzey üzerinde kalıcı kılmasıyla ilgilidir. Böylece, insanlar gördükleri şeyin doğruluğu için fotoğrafı görsel bir tanık olarak ortaya çıkarmıştır. Bu tanık, güvenilirlik kazanırken aynı zamanda da belge niteliği sağlamıştır. Güvenilirlik konusu tartışmalı olsa da her fotoğraf bir belgedir. Herhangi bir şeyin fotoğrafı, o şey açısından fotoğrafın çekildiği mekân, durum ve an'la ilgili bir belgedir. Belgeyi oluşturan fotoğrafı çekilen şey, içinde bulunduğu mekân ve çevresindeki diğer nesneler gibi birçok bilgiyi de içerir. Yani fotoğrafı çekilen şey belge niteliği kazandığında, o fotoğrafın içindeki her bir detay da kendi başına bilgi

niteliği kazanır. Bu nedenle, bir şeyin fotoğrafı çekildiği zaman, o şey fotoğraf yoluyla belgelenmiş olur ve bu belge sayısız bilgiyi içerir. Fotoğraf resmettiği şeyin ifade ettiği anlamlar dışında, resmettiği şeyle ilgili bilgilerin de bir parçasıdır. Bu küçük parçalar ise tarihsel süreç içinde, büyük bir mozaik bütünü parçasını oluşturabilir. Fotoğrafın belgeleme özelliği, neredeyse fotoğrafla birlikte ortaya çıkmıştır. Hayatın her alanına giren fotoğraf, günlük sıradan insanların yaşadığı olaylardan, sıradan nesnelerden duygusal öyküler ortaya çıkarmıştır. Belgelemeye yönelik fotoğrafçılık anlayışı, sanatçı duyarlılığına sahip fotoğrafçılar tarafından bilgi içeren fotoğraf olmasının ötesine taşınmıştır. Bu fotoğrafçılar, fotoğrafa özgü resmetme tekniğini sanatsal bir yaklaşımla sanatın ortamına sokmaya yönelmişlerdir.

Roger Fenton tarafından Kırım Savaşı'nda (1853-1856) çekilen fotoğraflar, fotoğrafın belgeci yönünü ortaya çıkarma açısından önemlidir. Bu fotoğraflarda, konu, nesnelerin üzerine düşen ışık, gölgeli alanlar, yüzlerdeki ifade gibi resim sanatı geleneğinden gelen görsel konular değil, insanlığın yaşadığı dramdır. İnsanlar dış dünyalarındaki gerçekleri, fotoğrafın çoğaltma tekniğiyle görmüşlerdir. Fenton, Kırım'da 1855 yılında tren yolu inşaatlarını, limanları, ıssız yolları, savaşın çeşitli yönlerini fotoğraflamıştır. Bütün bu fotoğraflar, sosyal hayatı yansıtan malzemeler olmuştur. Fotoğrafçı sosyal hayatı yansıtırken, fotoğrafın kendine özgü resmetme tekniğine duygusal bir boyut katmıştır.



Fotoğraf 24

ROGER FENTON. Ölümün Vadideki Gölgesi. 1855. Klorür kaplı kâğıt baskı.

Dağlara tırmanan ıssız bir yol ve yol üzerinde dağılmış durumdaki irili ufaklı onlarca top mermisi. Fenton'un bu fotoğrafında –*Ölümün Vadideki Gölgesi* (1855)– tek bir insan yok, ama hemen ölüm akla geliyor. Bu fotoğraf (Fotoğraf 24) bir belge, bilgi ve duygu yüklü bir belge.

Fotoğrafın yeni bir resmetme tekniği olarak gelişmeye başladığı 1850'li yıllar, ticaretin, ulaşımın ve demokratik düşüncelerin de çok hızla geliştiği yıllardır. Demiryolunun etkisi çok yoğun bir şekilde bu dönemde hissedildi. Posta servisi ucuzlayarak hızla yaygınlaşmaya başladı. Elektrikli telgraf 1844'te, ark ampülü 1844-1848'de bulundu. Özellikle Kıta Avrupası'nın kentleri birbirine demiryolu ile bağlanırken, posta ve telgraf bilgi akışını kolaylaştırdı. Kentler hızla elektrikle aydınlanmaya başladı. Bütün bu değişiklikler kuşkusuz insan aklını da etkiledi. Dünya hem çok büyük, hem de çok küçüktü. İnsanlar eleştirel bir gözle dış dünyaya bakmaya başladılar. Fotoğraf, dış dünyaya farklı bir açıdan bakan insanların elinde önemli ve vazgeçilmez oldu. Artık fotoğraf, hayatı belgeleyen ve çoğaltarak yaygınlaştıran bir mekanik çoğaltma teknolojisi olmanın ötesinde, değişen bu yeni dünyada, yeni bir anlatım aracı olarak hayatın içine girdi. İnsanların görme duyusuna yönelik olarak hızla yaygınlaştı. Geleneksel resmetme tekniklerine rağmen fotoğraf, çok farklı bir görme alışkanlığı yarattı. Optik yoluyla görmeyi sağlayan bu yeni görme alışkanlığı, aynı zamanda mekanik bir çoğaltma tekniği olarak da hayatın her alanında belgeleme işlemini sürdürdü.

Fotoğraf çeken kişi, sadece yüzey üzerine resmettiği şeyi kaydeden değil, belgeleyen ve çoğaltarak yayandır. Fotoğraf çeken, bu resmetme tekniğinin olanaklarından yararlanırken, tekniği uygulayan kişi olarak bu teknikle ilgili tartışmaların merkezinde yer almıştır. Bu tartışmaların başında da fotoğraf çekenin elinden çok gözünü, dolayısıyla optiği kullanması yer almıştır. Geleneksel resmetme tekniklerinde yüzey üzerinde resmi ortaya çıkartabilmek için bazı donanımlar gerekir. Örneğin boyayarak resmetmek için tuval, boya, fırça, palet; kazıyarak resmetmek için baskı yüzeyi, kazıma aletleri, boya vb. Bütün bu donanımların harekete geçebilmesi için bilgi düzeyinde insan aklı, eylem (beceri) düzeyinde ise insan eli gereklidir. İnsan eli, bütün bu donanımlarla birlikte resmetme sürecinin içindedir. Resmetme işi bir beceri işidir. Bu beceri insan eliyle gerçekleştirilir. Geleneksel resmetme teknikleri kullanan bir sanatçı, elleriyle yüzey üzerine resmeden bir kişidir. Bu kişilerin ortaya çıkan eserde bilgi düzeyleri ne kadar etkili ise, beceri düzeyi olarak elleri de o kadar etkilidir. Sonuç olarak, yüzey üzerinde ortaya çıkan şey insan elinin bir ürünüdür.

Geleneksel resmetme tekniklerinde insan eli bir donanım, bir aygıttır. Peki fotoğraf çeken kişinin elleri için aynı şeyler söylenebilir mi? Tabii ki hayır. Fotoğrafçılar elleriyle değil de gözleriyle resmettikleri için eleştirilmişlerdir. Her ne kadar fotoğrafın karanlık oda sürecinde insan eli süreç içinde yer alsada, fotoğraf makinesiyle bir şeyi yüzey üzerine kaydetmek için insan eli gerekmez. Fotoğrafçının elleri yerine gözünü kullanarak resmediyor olması, fotoğrafın süreci açısından çok önemli değildir. Göz, fotoğrafın mekanik sürecini yönlendirir. Asıl önemli olan ise bilgi düzeyinde yapılanlardır. Fotoğraf makinesinin optiğini yönlendiren gözün neleri bildiği ya da bilmediğidir. Her fotoğraf, o fotoğrafı çekenin sadece gözünün değil, bilgi düzeyinin, yani aklının

ürünüdür. Geleneksel resmetme teknikleri de kuşkusuz aklın ürünüdür, ancak geleneksel resmetme tekniklerinde, resmetme süreciyle ilgili olarak sistemli bir bilgi gereklidir. Örneğin, resim sanatında, yüzeyin hazırlanması, yüzeyin oranları, resmederken kullanılacak boyalar ve fırçalar, nesnelerin resmedilme süreci vb. konular, detaylı bir bilgi birikimi ve beceri gerektirir. Genel olarak da resmeden kişi, bir eğitim kurumunda ya da bir usta-çırak ilişkisi içinde yetişir. Resmeden kişinin söz konusu bilgi ve becerilere sahip olmadan resmedebilmesi neredeyse imkânsızdır. Bu anlamda, resmeden kişi bir geleneğin içinden gelir ve bu geleneğin belirlediklerini uygular.

Fotoğraf makinesi resmetmeyi kendiliğinden yapan bir aygıttır. Fotoğraf çeken kişinin en azından geleneksel resmetme tekniklerinde olduğu gibi belli bilgi ve becerilere sahip olması gerekmez. Bu anlamda, fotoğrafla birlikte iki önemli konu ortaya çıkmıştır. Birincisi, yüzey üzerine resmetme artık geleneksel resmetme tekniklerinin oluşturduğu geleneğin tekelinden kurtularak bireyin kendi başına yapabileceği bir şey olmuştur. Bu yönüyle düşünüldüğünde resmeden kişi açısından bir özgürlük alanı ortaya çıkmıştır. Fotoğraf makinesi elinde olan kişi, geleneksel resmetme tekniklerini kullanan kişilerin hiç yaşamadığı kadar hızlı bir şekilde resmederken, aynı zamanda bilgiden ve beceriden uzak bir kişi olarak görülmüştür. Bu da ikinci bir konuyu gündeme getirmiştir. Bu konu, fotoğraf yoluyla resmedenin niteliğiyle ilgilidir. Eğer fotoğrafın resmetme tekniği, sistemli bir bilgi ve beceriyi gerekli kılmıyorsa, bu durumda, sistemli bilgi sahibi olmayan, bir gelenek içinde yetişmemiş niteliksiz insanlar elinde hayatın resmedilmesi gibi olumsuzluklara da neden olur. Fotoğrafın tarihsel süreç içindeki gelişimi bir olumsuzluk olarak değil, belgeleme ve çoğaltma özelliği nedeniyle olumlu etkiler yaratarak yaygınlaşmıştır. Bireyin fotoğraf makinesine bir parmak dokunuşuyla resmetmeyi gerçekleştirmesi bir niteliksizlik geleneğinin ilk başlangıcı değildir. Eğer bir başlangıç varsa, o başlangıç da, bireyin kendi başına ve kendini bir geleneğin ağır gölgesinde hissetmeden optik bakışla resmetmesidir.

Fotoğraf geleneksel resmetme teknikleri gibi hayatla iç içedir. Bu sadece fotoğrafın resmetme tekniğiyle değil, resmettiği konuyla da ilgilidir. Fotoğraf, hayattan alınmış olan bir şeyin belirli bir an'ını resmederken, bu dondurulmuş an'la birlikte, fotoğrafı çekilen şeyin kapalı kalmış, saklı olan hemen görülmeyen bir yönünü sergiler. Bu konu, insan fotoğraflarında olduğu gibi cansız nesnelerin fotoğraflarında da görülür. Fotoğraftaki bir tebessüm, kaçamak bir bakış ya da portredeki kişinin yüzünün üstüne düşen bir ışık, bize bu duyguyu iletir. Aynı durum cansız nesneler için de geçerlidir. Her gün önünden geçtiğimiz duvarın bir detay fotoğrafı, o duvarın gözlerden uzak kalmış bir yönünü açığa çıkarır. Açığa çıkarma, açıklama ya da göz önüne getirme fotoğrafın önemli işlevlerindendir. Açığa çıkarma, açıklama, bir binanın, köprüünün ya da manzaranın fotoğraf olarak görülebilir olmasını sağlarken, bir portre fotoğrafında görülebilir olmanın ötesine geçerek, o kişinin kendine özgü bir özelliğinin saklı kalmış bir bakışının, gülümsemesinin, hıncının açığa çıkması şeklinde olabilir. Açığa çıkarma, açıklama eylemi içinde olan fotoğrafçı, sadece belirli an'ları resmetmez. Resmettiği an, bir yönüyle de farklı bir insan duygusu, insanların çeşitli nedenlerle farkına varamadığı hayatın gözlerden kaçan yönleridir.

Fotoğraf, insanın görme duyusuna yönelik olarak hayatın içindeki insanları ve nesneleri açığa çıkartırken, bu açığa çıkarma yanında görsel olarak bazı öğeleri de yoğunlaştırır. Örneğin, bir portre fotoğrafında kişinin gözleri, elleri, dudaklarındaki tebessüm, fotoğrafta yoğunlaştırılmış bir öğe olarak farklı bir şekilde algılanır. Bu şekilde, fotoğrafı oluşturan görsel yapı içinde belli öğeler, görsel bir güç kazanarak yoğunlaştırılmış olarak ortaya çıkar. Optik bakış, pozlama tekniği, netleme sistemi ve karanlık oda süreci içindeki sayısız olanaklar, fotoğrafta yoğunlaştırma kaygısıyla kullanılabilir. Sıradan fotoğraflarda bile, açığa çıkarma ve yoğunlaştırma etkisi hemen hissedilir. Çünkü her fotoğraf çeken, yüzey üzerine bir şeyi resmetme yanında, resmettiği şeyin bir yönünü de açığa çıkarmaya çalışır. Açığa çıkarma, çoğu kere açığa çıkartılan şeyin belli öğelerinin yoğunlaştırılmasını da sağlar. Bir manzara fotoğrafında güneş ışığının güçlü olarak bir alanı aydınlatması, kalabalık bir cadde içinde net olarak görülen bir tek kişi, yaşlı bir insanın portresinde ellere düşen ışık vb. Bu örneklerin ortak noktası, fotoğrafı çekenin o fotoğrafta yoğunlaştırdığı öğelerdir. Bir fotoğraf görülerek algılanmasının ötesinde, duygusal olarak algılamaya neden olmayabilir. Bunun nedeni, fotoğrafı çekenin belli öğeleri yeteri kadar yoğunlaştıramamış olmasıdır. Şu fotoğrafları düşünelim, birbiri ardı sıra kuyrukta bekleyen insanlar, genç bir annenin kucığında yeni doğmuş çocuğu, boş bir arazide bir başına giden bir otomobil, sepet içinde bir anne kedi ve yavruları. Bu fotoğraflara bakıldığı zaman iki şey öne çıkar; birincisi, fiziksel olarak görülen şeylerdir. İkincisi ise bu fiziksel şeylerin ortaya çıkardığı duygusal etkidir. Fotoğrafları anlamlı kılan, unutulmamalarına neden olan da, çoğu kere, bu duygusal etkidir. Fiziksel olarak gösterdikleri şey değildir.

Bütün bu sözü edilen konuları sağlayan fotoğraf, kaydederek çoğaltan ve saklayan bir teknoloji olarak, insan hayatında bir yönüyle özgürleştirici, diğer yönüyle de denetim altında tutucu bir araç olarak yer almıştır. Her insan aynada kendi yüzüne bakmak istediği gibi yüzünün bir yüzey üzerinde kalıcı olmasını da ister. Ayrıca sevdiği ve beğendiği birçok şeyin de yüzey üzerindeki resimlerine sahip olmak ister. İnsanoğlunun bu isteğini yüzyıllarca geleneksel resmetme tekniğinin ürünleri karşılamıştır. Bu ürünler, örneğin yağlıboya tablolar ya da baskı resimler, sadece hali vakti yerinde insanların ayrıcalığı olmuştur. Bu eserlerin nesnesi olmak ya da sahibi olmak bir ayrıcalık durumu haline gelmiştir. Fotoğrafla birlikte bu durum değişerek yüzey üzerindeki resim, fotoğraf adı altında kitlelere ulaşmıştır. Ayrıca geleneksel resmetme tekniğinin ürünleriyle ilgili bir diğer önemli konu da bu ürünlerin insanlar tarafından hangi ortamlarda izlenildiğidir. Yağlıboya tabloların ya da baskı resimlerin izleme ortamları da, bir ayrıcalık durumu olarak ortaya çıkmıştır. Walter Benjamin'in aura kavramı içinde biriciklik olarak belirlediği şey olan yağlıboya tabloların, baskı resimlerin sergilenme ortamları ve izlenme ritüelleri geleneğin ortaya çıkardığı şeylerdir. Fotoğrafla birlikte geleneğin oluşturduğu izleme koşulları köktenci bir anlayışla değişmiştir. Fotoğrafın getirdiği durum herkese açık olan bir ortamdır. Fotoğrafla birlikte ortaya çıkan bu yeni durum, yüzey üzerine resmedilerek ortaya çıkan ürünlerin belli kısıtlamalardan kurtularak özgürleşmesidir. Bütün bunlar, birey açısından da özgürleştirici bir durumdur.

Fotoğrafın kaydederek çoğaltan ve saklayan bir teknoloji olması, tarihsel açıdan belirleyici olan bir durum ortaya çıkarmıştır. Bu durum, fotoğrafı çekilen şeyleri gözlem altında tutma, denetleme durumudur. Fotoğrafla birlikte insanlar kolaylıkla tespit edilerek, gözetim altında bulundurulmaya başlanmıştır. Fotoğrafın resmetme tekniği bunu da sağlamıştır. *Thibault* adlı bir fotoğrafçının Fransa'da çektiği 1848 *Devrimi: Saldırıdan Önce* ve 1848 *Devrimi: Saldırıdan Sonra*²¹² adlı dagerreyotipleri, fotoğrafın toplumsal olaylarda alacağı yeri gösteren ilk örneklerdendir. *Paris Komünü* (1871) adlı fotoğraf ve bu hareketle ilgili çekilen diğer fotoğraflar da Fransa'daki Paris Komünü hareketini hem belgeleme hem de bastırma açısından tipik bir örnektir. Kısa süren Paris Komünü sırasında, zaferden emin olan birçok Komüner, fotoğrafın gücünden habersiz olarak gururlu bir şekilde ve zafer kazanmış bir edayla barikatlar önünde fotoğraf makinelerine poz verdiler. Birkaç ay sonra Paris Komünü yıkılınca, polis, isyancıların teşhis edilmesi ve yakalanmasında bu fotoğrafları kullandı.²¹³ Toplumsal açıdan bakıldığında, yöneten-yönetilen ilişkisi içinde, kontrol ve gözetim altında tutulmak istenilen kimseler için fotoğrafın resmetme tekniği vazgeçilmez bir araç olmuştur. Bütün bunlar ve benzeri durumlar birey açısından özgürleştirici değil, yönlendirici bir durumdur.

Fotoğrafın gücü kendini toplumsal yaşamda hissettiriyorsa, bu gücün etki alanlarını doğru belirlemek gerekir. Auguste Comte, *Pozitif Felsefe Kursları* adlı eserini 1830-1842 yıllarında, Alexis de Tocqueville, *Amerika'da Demokrasi* adlı eserini 1835-1840 yıllarında, John Stuart Mill, *Özgürlük Üstüne* adlı eserini 1859'da ve Kral Marx, *Komünist Manifesto*'yu 1848'de, *Kapital*'i ise 1867 yılında yayımlamıştır. İşte, bu dev eserlerin yayımlandığı yıllar fotoğrafın toplum içinde büyümeye başladığı yıllardır. Fotoğrafın gücünden söz edilebiliyorsa, bu güç, pozitivizm, demokrasi, bireysel özgürlük, bilimsel sosyalizm ve çalışanların hakları gibi konuların tartışıldığı ortamdan beslenmiştir. Fotoğrafın gücü, insanları, içinde yaşadığı topluma ve diğer insanlara kopya edilerek çoğaltılabilen görüntülerle bakan bir konuma getirmiştir. Fotoğrafın gücü, insanları, giderek bir şeyin gerçeğine değil, bu gerçeğin çoğaltılabilen kopyasına bakarak algılar duruma getirmiştir. İnsanların kendi dışlarındaki dünyayı algılamalarını değiştirmiştir. Ayrıca, fotoğrafın gücü, hem fotoğrafçının hem de fotoğrafın bütün sürecinin yönlendirilmesi gereken bir olgu olduğunu ortaya çıkartmıştır. Bütün bunların yanında fotoğrafın gücü, fotoğrafı aşmaya yönelik çalışmalara da ortam sağlamıştır. Fotoğrafın *durgun karesi*, fotoğrafın tekniğinden ve resmetme anlayışından yola çıkarak *hareketli kareler* durumuna gelirken, fotoğrafın gücü insanoğlunu *sinema* ile tanıştırmıştır.

SİNEMANIN DÖNEMİ

Değişen Dünya

1

İnsanlık tarihinde 1800'lü yıllar, toplumsal ve siyasal gelişmeler yönüyle 1900'lü yıllara göre bir ilkbahar dönemidir. 1900'lü yıllarda insanoğlu iki dünya savaşı yaşadı. Bu yönüyle düşünüldüğünde, 1800'lü yıllar gerçekten bir ilkbahar dönemidir. Sanayi Devrimi sürecinde ortaya çıkan toplumsal dönüşüm, 1800'lü yılları her yönüyle değiştirmiştir. Bu değişimin ortaya çıkardığı toplumsal huzur dönemi, Birinci Dünya Savaşı'nın başlangıcı olan 1914 yılına kadar sürmüştür. 1800'lü yıllar özellikle, serbest piyasa ekonomisi olarak bilinen kapitalist sistemin gelişmesi açısından önemli bir dönem olmuştur. Avrupa'da ulus devletler ortaya çıkmış, ABD milli birliğini gerçekleştirmiştir. Artan üretim doğal olarak bu üretimi yapanları, bir tarafta yeni pazar arayışına sokarken, öte yandan da daha ucuz ham madde ve emek arayışlarına yöneltmiştir. 1900'lü yıllara gelindiğinde, Afrika bir uçtan öbür uca egemen Avrupa ülkeleri tarafından paylaşılırken, kapitalist sistem ise buhar teknolojisiyle ve telgrafla ülkeleri baştan başa kuşatır hale gelmiştir.

1900'lü yılların başında, dünyaya egemen olan güçlü Avrupa ülkeleri ve ABD açısından önceki dönemlere göre her şey çok farklıydı. Nüfusun hızla artışıyla birlikte kentlerde oturanların sayısı bir önceki yüzyıla göre iki misli artmış, dolayısıyla içgöç, artan bir toplumsal durum olarak ortaya çıkmıştır. Yine Avrupa'da okuma yazma ve okullaşma oranlarının artması, dikkat çeken bir diğer durumdur. Bütün bu olumlu gelişmeler yanında, 1900'lü yıllar geçmiş yüzyıllarla karşılaştırıldığında, siyasal düşünceler yönüyle fakir bir dönem olarak ortaya çıkar. Aristoteles, Platon ya da Comte, Mill, Marx gibi doğrudan siyasetle ilgilenen büyük düşünürlerle bu dönemde karşılaşılmaz. Bu yönüyle 1900'lü yıllar siyasal düşüncelerin sona erdiği, ideolojilerin ölüm yüzyılı olarak görülür.

Liberal düşünce, 1900'lü yılların başında *demokrasi* kavramını siyasal bir hedef olarak tartışmıştır. Bu dönemde, demokrasi ulaşılması gereken siyasal bir hedef olarak özellikle aydınlar tarafından benimsenmiştir. Demokrasi, siyasal anlamda her yerde deva olan sihirli bir hedef olarak geniş kitleler tarafından da kabul görmüştür. Demokrasiden anlaşılan ise, çoğunluğun yönetimi olan bir siyasal sistemdir. Bireyin özgürlüğü, toplum karşısında bireyin konumu gibi konulardan çok, demokrasi siyasal bir düzen olarak kabul ediliyordu. Yine liberal düşünce içinde demokrasiyle yakın ilişkisi olan *özgürlük* ise, demokratik yönetim sisteminin vazgeçilmez bir ögesi olarak görülüyordu. Demokrasi ve özgürlüğün toplumlarla birlikte gelişmesini savunan düşünürler yanında buna karşı çıkanlar da vardır. Devlete karşı bireyi koruyan, devleti özgürlüğün düşmanı gören anarşistler gibi.

1900'lü yılların başında, ülkelerin kendi ülke sınırları dışında uyguladıkları kuvvet politikaları sonucunda, demokrasi ve özgürlük kavramlarının birbiriyle birleşmesi güçleşmiştir. Ünlü düşünür *William James* (1842-1910) ABD'deki liberalizmle ilgili olumsuz görüşlerini 1901 yılında ortaya koymuştur. James, insan hakları ve özgür bireyin kutsallığına önem veren bu liberal anlayışın artık yaşamayacağını açıklamıştır. ABD'deki liberalizmin bir imparatorluk kurma hırsıyla büyük ordular ve filolar kuracağını, ürettiği malları başka ülkelere göndereceğini belirtirken, bu süreç içinde ABD'nin uluslararası karşı güç gösterisine yöneleceğini vurgulamıştır. Liberalizmin yabancı halkların temel haklarına saygılı davranmayacağını ve ilerleyen bu seli önleyici çabaların sonuçsuz kalacağını belirtir.¹

Marx'ın *Komünist Manifesto*'yu yazdığı dönemde, Sanayi Devrimi'nin etkileri yoğun bir şekilde yaşanıyordu. Aynı yıllar, kapitalist sistemin en hırçın olduğu yıllardı. 1900'lere gelindiğinde, kapitalizmin hırçınlığı daha çok ülkelerin sınırları dışında devam ederken, özellikle dönemin güçlü Avrupa ülkelerinde ve ABD'de de kapitalizmin sağladığı refah da giderek hissediliyordu. Ücretler yükseliyor, böylece, eskiden sadece çok zengin insanların kullanımında olan ve yaşamı kolaylaştıran şeyler, sıradan insanların kullanımına sunuluyordu. Bütün bu gelişmelerin altında kapitalist ekonominin verimliliği yatıyordu. Bu verimlilik artışı, kapitalist sistemin sahipleri açısından daha çok üretmek ve üretimi daha yaygın pazarlamak olarak hayata geçirilirken, çalışanlar açısından ise, daha çok tüketim yapmak şeklinde bir durum ortaya çıkardı. Dönemin gelişen yeni toplumsal yapısı sonucunda hayata geçen bu durum, doğal olarak dönemin siyasal düşüncelerini de etkiledi.

XX. yüzyılda toplumsal yaşamda ortaya çıkan değişimi, insanların kolaylıkla algılayabilmesi mümkün değildir. Bu değişim, siyasal düşünceler alanında dönemin koşullarından kaynaklanan yeni düşünceleri doğurmuştur. Yeni siyasal düşüncelerin filizlendiği bu ortam, kapitalist sistemin yarattığı toplumsal yapıdır. Bu toplumsal yapıda büyüyen ulusal ekonomilerin korunması, ekonomik bunalımların engellenmesi, işsizlerin sistemi zora sokmaması gibi büyüyen ekonomiyle ilgili konulara kapitalist sistem açısından sahip çıkacak güçlü devlet beklentisi önem kazanmıştır. Birey açısından bakıldığında ise, kapitalist sistemin verimlilik artışı bir yönüyle bireyi refah içinde yaşatırken diğer yönüyle de derin karmaşalar içine sokmuştur. Marx'ın fabrikalarda çalışan işçilerinden

farklı olarak, tezgâh başında çalışmayan teknisyenler ve masa başında çalışan beyaz yakalılar sınıfı ortaya çıkmıştır. Bunlar, işçilerden çok patronlara yakın olan ve geleceğin patronu olacak bir orta sınıftır. Kapitalist sistemin yarattığı yeni durum, toplum içinde belirli kesimlere yönelik olmasına rağmen, genel anlamda insanlık önemli kazanımlar sağlamıştır. Bu dönemi yaşayanlar, elli altmış yıllık ömürleri içinde çok fazla şeyle karşılaşmışlardır. Elektrik, demiryolu, telgraf, telefon, fotoğraf bunların sadece bazılarıdır. Özellikle Avrupa'nın güçlü ülkeleri ve ABD'deki insanların çoğunluğu, eski yaşamlarından koparak kendilerini refah içinde bulmuşlardır.

Bu yeni toplumsal düzen, dönemin insanı için birçok sorunu da beraberinde getirmiştir. Refahla birlikte içinden çıkılamayan sorunlar, insanların karşısına dikilmiştir. *Émile Durkheim*'in (1858-1917) *anomi* kavramıyla açıkladığı bireyin içine düştüğü durum, anlaşılması ve açıklanılması gereken önemli bir konu olmuştur. Sanayi Devrimi sürecinde, kapitalist sistemin ortaya çıkarttığı toplumsal yapı içinde yeni siyasal düşünceler kendini göstermiştir. Totaliter siyasal düşünceler olarak adlandırılan Komünizm, Faşizm ve Nasyonal Sosyalizm etkili düşünce akımlarından olmuştur. İnsanlığın İkinci Dünya Savaşı'na sürüklenmesi sürecinde de etkin olan bu totaliter düşünceler yanında, bireyi temel alan siyasal düşünceler de söz konusu olmuştur. Toplumsal yaşam içinde insanların karşılaştıkları sorunların kaynağını, toplumun kurumsal yapısından çok bireyin kendisinde aranması gerektiğini öngören psikolojik temelli siyasal düşünceler ve insan aklına karşı çıkan siyasal düşünceler içinde değerlendirilen varoluşçuluk bu dönemde ortaya çıkmıştır.

Marksizm Hayata Geçiyor: Leninizm

Marx ve Engels'in geliştirdikleri öğreti olan Marksizm XX. yüzyılın başında, uygulamaya geçememiş bir öğretiydi. Çünkü Marksizm Avrupa ülkelerinde, Marx'ın öğretisini uygun şekilde geliştirecek koşulları bulamamıştır. Yani ortaya çıkan ulus devletler kapitalist sistemle öylesine bir düzen oluşturmuştur ki, fabrikalarda yaşamlarını sürdüren işçi sınıfı, yani Marx'ın deyimiyle proleterya, Marx'ın öne sürdüğü tarihsel misyonunu yerine getirecek bilinç düzeyine ulaşamamıştır. Marx'ın söyledikleri dönemin egemen kapitalist Avrupa ülkelerinde uygulanma şansı bulamamıştır. Marx'ın öğretisi dönemin güçlü Avrupa ülkeleri yerine sanayisi gelişmemiş Çarlık Rusyası'nda ilk kez uygulamaya geçmiştir. Asıl adı *Vladimir İlyiç Ulyanov* olan *Lenin* (1870-1924) Marksizmi Çarlık Rusyası'nın 1900'lü yıllarının koşullarına uygulamıştır.

Marx'ın öğretisinde bir ütopya olarak ortaya koyduğu *komünizm*, Lenin tarafından dönemin Rusyası'na uygun olarak değiştirilip hayata geçirilmiştir. Lenin, Marksist kurama belirgin katkılar sağlayarak kuramsal düzeydeki öğretiyi uygulamaya koymuştur. Lenin'in yaptığı Marksist öğretinin uygulama kuramını ortaya koymak olmuştur. Bu nedenle, Lenin'in Marksist öğretiyeye göre kurduğu (1917) Sovyetler Birliği'nin düşünce sistemi *Marksizm* olarak değil *Marksizm-Leninizm* olarak adlandırılır. Sovyetler Birliği, Marksist öğretiyeye göre kurulmuş ilk devlettir. Lenin, 1917 Bolşevik Devrimi'yle

Marksizmi uygulamaya koyduğu Çarlık Rusyası, 1900'lü yılların başında feodal ilişkilerin etkin olduğu bir tarım ülkesidir. Feodal ilişkilerden olumsuz etkilenen geniş bir köylü nüfusu yanında az da olsa sanayi alanında gelişen bir işçi sınıfı vardır. Çarlık Rusyası'nda 1917 Bolşevik Devrimi'ni hazırlayan toplumsal huzursuzlukları tetikleyen kuşkusuz Birinci Dünya Savaşı olmuştur. Avrupa'nın kapitalist ülkelerinin taraf olarak yer aldığı Birinci Dünya Savaşı sonrasında, Lenin bu güçlü kapitalist ülkelerin etkin bir şekilde nüfus edemedikleri Çarlık Rusyası'nda Marksizmi yerleştirmiştir.

Lenin'in, 1917 Bolşevik Devrimi'yle Çarlık Rusyası'nda kurduğu yeni rejim, siyasi düşünceler açısından Marksist öğretiden farklıdır. Marksizmin kuramsal düzeyde bir toplumsal süreç olarak ortaya koyduğu gelişmeleri ve süreçleri bir kenara iten bir öğretidir. Bu anlamda, siyasal düşünceler açısından Lenin'in üzerinde durulması gereken belirleyici özelliği, bir kuramın, yani Marksizmin belirlediği ilkelere yola çıkarak, kendine özgü ve uygulamaya yönelik bir öğreti ortaya koymuş olmasıdır. Lenin'in Marksizme yaptığı temel katkıları üç başlık altında toplamak mümkündür. Birincisi, örgütlenme anlayışıyla ilgili olarak devrimci parti kavramıdır. İkinci olarak kapitalist sistemin son aşaması olarak emperyalizmin yorumudur. Üçüncü konu ise, devlet anlayışı ve proletarya, yani işçi sınıfı diktatörlüğüdür.

Lenin'in Bolşevik Devrimi'ni gerçekleştirdiği Çarlık Rusyası'nda, Marksist öğretilerde sözü edilen aydın burjuva sınıfı toplumsal yapı içinde yer almıyordu. Bunun sonucu olarak, Marx'ın sözünü ettiği kapitalist sınıfın temsilcisi burjuvalarla sistemin ezilen sınıfı olan işçiler arasında sınıf çatışması oluşmamıştı. Dönemin Rusyası'ndaki işçilerin içinde bulundukları sınıfın konumunu algılamaları, toplumsal süreçler açısından mümkün olamamıştı. İşte bu nedenle, Lenin sınıf bilincinin oluşturulması ve bunun sınıf çatışmasına dönüştürülmesi görevini partiye yüklemiştir. Bu şekilde Lenin, Marksizme kendisinin yaptığı bu eklemeye sınıf çatışmasının toplumsal bir süreç olarak gelişmesini beklemek yerine, bunu bir görev olarak sistemin temel taşı olan partiye yüklemiştir. Lenin ünlü *Ne Yapmalı?* (1902; Çto Delat) adlı eserinde bu konuyu ele almıştır.

Lenin'in partisi işçi sınıfının öncü gücüdür. Partiyi proletaryanın kurmay heyeti olarak görür. Lenin'e göre partinin çekirdeğini oluşturacak kişiler profesyonel devrimcilerdir. Bunlar kendilerini devrime adanmış, ideolojik ilkelere sıkı sıkıya bağlı, geniş bir siyasi ufka sahip ve işçi sınıfına canla başla bağlı kimselerden oluşmaktadır.² Parti, düşünce sisteminin gelişmesi için her türlü kararı alır ve uygular. Partinin üyeleri kendilerini seçmenlerine beğendirmek durumunda değildir. Çünkü parti üyeleri özenle seçilmiş, seçkin kişilerdir. Bunlar öncü güçtür. Lenin'e göre tarih boyunca hiçbir sınıf, içinde bulunduğu hareketi örgütleyen ve yöneten öncü temsilcileri (gücü) olmaksızın iktidarı ele geçirememiştir. Doğal olarak böylesi bir parti sıkı bir disiplin içinde çalışır. Lenin "*Sol*" *Komünizm Bir Çocukluk Hastalığı*, (1920; Detskaya bolezn "levizni" v kommunizme) adlı kitabında şöyle diyor: "Proletaryanın partisinin demir disiplini (özellikle diktatörlüğü sırasında) azıcık da olsa zayıflatan kimse, gerçekte proletaryaya karşı burjuvaziye yardım etmektedir."³

Lenin'in partisinde karar sürecinde konular tartışılır, ancak varılan karar tartışılmaz bir şekilde uygulanır. "Birleşik ve merkezi bir parti disiplinsiz düşünülemez, bu disiplin

azınlığın çoğunluğa bağlı olması, birlikte alınan kararlara bütün parti üyeleri için uyulması mutlak olarak zorunlu bir karakter taşıması anlamına gelir.”⁴ Lenin’in partisi demokratik merkeziyetçi, yani özerkliğe ve federalizme karşı olan katı bir merkeziyetçi yapıya sahiptir. Bu parti, döneminin bilinen liberal partilerine benzemez. Seçim kazanmak ya da üye sayısını artırmak gibi kaygıları yoktur. Partinin temel görevi işçilerin devrimci bir ruh içinde eğitilmesini sağlamaktır. Parti, devrimci işçi hareketini örgütleyen, yönlendiren ve yöneten bir güçtür. Lenin’in “proleterlerin en yüksek sınıf bileşmesi biçimi...”⁵ dediği proletaryanın devrimci partisi, Marx’ın bütün işçiler birleşin diye seslendiği proletaryanın girdiği bir demokratik örgüt değil, aydınların ve seçkinlerin yer aldığı otoriter yapı bir örgüttür. Ayrıca, Lenin’in demokratik merkeziyetçilik diye adlandırdığı örgütlenme biçimi, zaman içinde totaliter bir yönetim biçimine dönüşmüştür.

Lenin, Marksist öğretinin üzerinde yoğunlaştığı kapitalizme yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bu yönüyle bakıldığında, Lenin’in Marksizmi yorumladığı söylenebilir. Kapitalist sistemle ilgili görüşlerini; İngiliz İktisatçı J. H. Hobson’un (1858-1940) 1902’de yayımlanan *Emperyalizm* (1902; Imperialism) ve Avusturyalı Marksist Rudolf Hilferding (1877-1941) tarafından 1910’da yayınlanan *Mali Sermaye* (1910; Finanzkapital) adlı eserlerden yola çıkarak geliştirmiştir. Lenin’e göre, Avrupa’nın güçlü kapitalist ülkeleri dünya pazarına yayılarak hem hammadde ve emek, hem de dünyanın yeni ülkelerine ulaşmışlardır. Böylece, dünya kapitalist ülkeler tarafından paylaşılmıştır. Bu paylaşım, XIX. yüzyılın sonlarında tamamlanmıştır. Kapitalist sistemin ulaştığı bu aşamada Lenin, sistemin tekelleri yapısına, mali sermayenin güçlenmesine, sermaye ihracının önemine dikkat çekerek, kapitalist sistemin bu süreç içinde ulaştığı yeni durumu emperyalizm olarak adlandırmıştır. Lenin, emperyalizm konusuyla ilgili görüşlerini *Emperyalizm: Kapitalizmin En Yüksek Aşaması* (1917; Imperialism, the highest stage of capitalism) adlı eserinde açıklamıştır. Lenin, kapitalizmin ulaştığı yeni durumla ilgili şöyle demektedir:

Emperyalizm, tekellerin ve malî sermayenin egemenliğinin kurulduğu; sermaye ihracının birinci planda önem kazandığı; dünyanın uluslararası tröstler arasında paylaşılmasının başlamış olduğu ve dünyadaki bütün toprakların en büyük kapitalist ülkeler arasında bölüşülmesinin tamamlanmış bulunduğu bir gelişme evresine ulaşmış kapitalizmdir.⁶

Emperyalizm kapitalist ülkelerin kaçınılmaz olarak varacakları bir aşamadır. Lenin’e göre, kapitalist sistemin en yüksek aşaması olan emperyalizm, güçlü Avrupa ülkelerinin bir paylaşım mücadelesi olarak Birinci Dünya Savaşı’na da neden olmuştur.

Lenin’e göre emperyalizm, kapitalist sistemin kendi gelişmesinin bir sonucudur. Lenin şöyle demiştir: “...Kapitalizm, kapitalist emperyalizm haline, ancak gelişiminin belirli ve çok yüksek bir derecesinde, kapitalizmin temel özelliklerinden bazıları kendi karşıtlarına dönüşmeye başladığı zaman, gelebilmiştir.”⁷ Bu süreç içinde, kapitalist serbest rekabetin yerini kapitalist tekellerin almış olması, ekonomik açıdan çok önemlidir. Kapitalizmin emperyalizme geçiş sürecinde Lenin’in üzerinde durduğu bir konu da, yüksek düzeyde bir ekonomik ve toplumsal yapıdır. Kapitalizmin ulaştığı bu toplumsal

yapı, Lenin'e göre Avrupalı işçilerin refah düzeyini artırmıştır. "Emperyalist ideoloji, işçi sınıfının içine de sızmaktadır. Çünkü bu sınıfı öbür sınıflardan ayıran bir Çin Seddi yoktur."⁸ Böylece, Marksizme göre, devrimci olması gereken proletarya, tarihsel süreç içinde Marx'ın öngördüğü gibi devrimci olamamıştır. Dahası, Marx'ın belirttiği şekliyle kapitalist sistem içinde toplumsal gelişme, sınıf çatışmasını da ortaya çıkarmamıştır. Kapitalizmin gelişme süreci Marx'ın öngörülerini bu anlamda doğrulamamıştır. Bu nedenle Lenin'e göre Marksizme müdahale etmek gerekmektedir. Kapitalizmin ulaştığı en yüksek aşama olan emperyalizm aşamasında Lenin'e göre Marx'ın söylediğinden farklı bir sınıf çatışması ortaya çıkacaktır. Bu sınıf çatışması, Marx'ın söylediği şekliyle kapitalist ülkelerin kendi içlerinde değil, dünya düzeyinde sömüren ülkeler, yani emperyalist kapitalist ülkelerle, devrimci proletaryanın öncülüğünde sömürülen ülkeler arasında olacaktır. Başka bir deyişle, emperyalist sanayileşmiş ülkelerle sanayileşmemiş sömürülen ülkeler arasında gerçekleşecektir. Bu anlamda, Lenin, Marx'ın *Bütün Dünya İşçileri Birleşiniz* şeklindeki öğretisinin temel deyişini *Sömürülen Ülkelerin İşçileri Birleşiniz* şeklinde dönüştürmüştür.

Lenin, kapitalist sistemin ekonomik bunalımlara gireceğini ve özellikle de emperyalist ülkeler arasında büyük savaşların kaçınılmaz olduğunu belirtir. Ona göre, bu şekilde kapitalist sistemin gücü düşecektir. Lenin'e göre, emperyalizm, kapitalist sistemin yok olma dönemidir. Emperyalizmle birlikte kapitalizmin içindeki çelişkiler daha keskinleşecek ve sistem yeni devrimlere gebe olacaktır. Siyasal düşünceler tarihi açısından bu noktada, Lenin'in devlet anlayışıyla ilgili görüşlerinden, yani devlet kuramından söz etmek gerekir. *Devlet ve İhtilal* (1917; Gosudarstvo i revolyutsiya) adlı kitabında Lenin, Marksist öğretiden yola çıkarak kapitalizmden sosyalizme geçişin *proletarya diktatörlüğü* yoluyla olacağını öne sürmüştür. Lenin, proletaryanın yapacağı devrimin burjuva devriminden farklı olduğunu söyler. Proletarya devrimi, burjuva devrimleri gibi bir sürecin sonunda değil bir anda ortaya çıkar. Bu devrimin görevi sosyalist ekonomiyi kurmaktır. Marksist öğretiden yola çıkarak vurgulanması gereken nokta şudur: Marksizm ilk önce feodal ilişkiler içinde bir burjuva devrimi olacağını ve bu süreç içinde ortaya çıkan kapitalist düzenin ise sınıf çatışmasını yaratacağını savunurken, Lenin ise bu görüşlere karşı çıkarak burjuva devriminin proletarya devrimine dönüşebileceğini savunur. Bu görüşlerin doğruluğunu da 1917 Ekim Devrimi'yle kanıtlar. Bu devrimde iktidar, proleter sınıfın eline geçer. Lenin'e göre bu aşama *proletarya diktatörlüğü* olup onun öngördüğü yeni toplum düzeninin ilk aşamasıdır. İkinci aşama ise, herkesten yeteneğine göre alınacağı ve herkese ihtiyacı kadar verileceği *komünist* aşamadır.

Lenin'in öngördüğü toplumsal süreç içinde proletaryanın belirleyici bir etkisi vardır. Sosyalist aşamaya ulaşmak, proletaryanın devrimiyle gerçekleşir. Komünizme geçiş sağlayacak olan ise sosyalist aşamaya egemen olan proletaryanın devrimci diktatörlüğüdür. "Kapitalist emperyalizm çağı, kapitalizmin en olgun çağıdır; sosyalizme yolu açmaya yetecek kadar olgunlaşmıştır,"⁹ diyen Lenin, proletarya diktatörlüğü aşamasında sınıf çatışmasının sona ereceğini söyler. İktidarı eline geçirmiş olan proletarya ile direnmekten vazgeçmeyen burjuvazi arasında sınıf çatışması sürecektir. Bu süreç içinde proletarya başka sınıfları ortadan kaldırarak komünizmin yolunu açacaktır. İktidarı

eline geçiren proletarya bu iktidarı üç temel amaç için kullanır. İlk sömürülerden kurtulmak, ülkesini savunmak ve diğer ülkelerin proletaryalarıyla bağlarını pekiştirmektir. İkinci olarak, burjuvaziden kurtulmak, kitleleri sosyalizme sürüklemek, proletaryanın devlet yoluyla bu kitlelere yönelmesini sağlamak esastır. Üçüncüsü ise sosyalizmi örgütlemek, sınıfsız bir topluma, yani sosyalist topluma geçmek biçiminde tanımlanır.¹⁰

Lenin'in proletarya diktatörlüğü sisteminde temel yönetici güç ise, proletaryanın öncüsü olan partidir. "Parti, proletaryanın sınıf birliğinin en yüksek şeklidir."¹¹ Açık olarak söylemese bile bu aşama, *parti diktatörlüğüdür*. Çünkü sisteme egemen olan tek güç partidir. Ayrıca Lenin'in proletarya diktatörlüğü dönemi parlamenter sistemden farklı bir devlet sistemini öngörür. Lenin'e göre proletarya diktatörlüğüyle birlikte devlet, hemen ortadan kalkmayacak, ancak zaman içinde gücü zayıflayacaktır. Proletarya diktatörlüğü aşamasında Lenin, üretim araçlarının kolektifleştirileceğini ve herkesin çalışmasına, verdiği emeğe göre tüketeceğini söyler. Onun öngördüğü yeni toplumun ikinci aşaması olan komünizm ise burjuvazinin yavaş yavaş yok olduğu, teknolojinin hızla geliştiği ve yaygınlaştığı, bilimsel sosyalizm ışığından insan ilişkilerinin düzenlendiği, insanların artık ihtiyacına göre tüketim yapacakları hakça bir dönemdir.

Lenin, 1917 Bolşevik Devrimi'yle düşüncelerini Çarlık Rusyası'nda uygulamaya geçirmiştir. Lenin daha ilk aşamada proletarya diktatörlüğünü kurmuş ve ardından sanayileşmeye yönelmiştir. Bu, Marksist kuramın tersine bir durumdur. Sanayileşmenin önce olması onun yarattığı çatışma sonucunda ise proletarya devriminin olması gerekirdi. Ayrıca proletaryanın 1917'de gerçekleştirdiği devrim sonucunda iktidar, kapitalist sistemle çatışma içinde olan proletaryanın değil, Lenin'in öncü güç diye tanımladığı partili aydın sınıfın eline geçmiştir. Yani egemen güç proletarya değil parti olmuştur. Parti iktidarı eline geçirmiş ve Lenin'in 1902 yılında partinin demokratik yapısıyla ilgili sözleri Sovyet uygulamasında unutulmuş ve proletaryanın öncü gücü olan parti, sistemin egemen yönetici grubu haline gelmiştir. Hatta bu egemen sınıf, Lenin'den sonra *İosif Stalin* (1879-1953) ve *Nikita Kruşçev* (1894-1971) dönemlerinde parti içinde oluşturulan sekreterlik göreviyle birlikte, güçlü ve katı bir bürokrasi haline gelmiştir.

Lenin, kapitalizmin, emperyalizm dönemini çözümleyen bir Marksisttir. O, Marksizmi temel alan yeni bir öğretiyi (Marksizm-Leninizm) uygulamalı olarak ortaya koymuştur. Marksizm-Leninizm, Marksist öğretinin ilk uygulaması olarak siyasi düşünceler tarihi içinde yer almıştır. Lenin'in öğretisinin temel noktası, proletarya sınıfının iktidarı ele alması ve komünizmi kurmak için sosyalist düzeni geliştirmesidir. Lenin'in eseri olan Sovyet uygulamasının en temel eksiği iktidarı elinde tutanlarla ilgili olmuştur. Lenin'in, devrimci niteliğe sahip kişilerin birbirini takip eden kuşaklar olarak iktidarı ellerinde tutmaları gerektiği konusundaki öngörüsü, hiçbir zaman gerçekleşmemiştir. Sovyetlerde iktidar, partili bir azınlığın elinde kalmıştır. Toplumun Lenin'in ütopyası olan komünizme ulaşabilmesi için kuşkusuz sanayileşme gereklidir. Bu nedenle, Sovyet sistemi sanayileşmeyi sağlayacak olan nitelikli insan gücü yaratmıştır. Bu nitelikli insanların, partinin oluşturduğu totaliter yapı içinde yaşamlarını sürdürebilmeleri çok güç olmuştur. Partinin bürokrasi içeren totaliter yapısı, bu insanlar için günlük hayatı çekilmez bir hale getirmiştir. Öte yandan, Sovyet sisteminin iktidarı, sistemin gelişmesine

yönelik hiçbir alternatif oluşturmamıştır. Sovyet sisteminin iktidarı hiçbir alternatif olmaksızın Komünist Parti'ye teslim etmiş olması ve iktidara seçenek yaratacak hiçbir farklı düşünceye siyasal hayatta ortam sağlamaması hem siyasal yelpaze içinde hem de toplumsal yaşamda otoriter rejime ortam sağlamıştır.

Totaliter Tepkiler: Faşizm ve Nasyonal Sosyalizm

XX. yüzyılın başında, Batı dünyasında egemen olan liberal düşünce ve demokratik parlamenter sistem yanında, 1917 Bolşevik Devrimi'yle Çarlık Rusyası'nda Marksizm uygulamaya geçti. Bolşevik Devrimiyle, Marksist öğretiyi Leninizm olarak hayata geçiren Lenin, Marksist öğreti doğrultusunda güçlü parti geleneği oluşturan bir siyasal sistem kurmuştur. Bolşeviklerin egemen olduğu bu siyasal sistemin, parti diktatörlüğü ve Stalin diktatörlüğüne yönelik uygulamalarına rağmen ülkede sanayileşme, ekonomi, eğitim, sağlık ve kültür alanlarında önemli ve yararlı işler gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle Marksist diktatörlük diye anılan Sovyet Marksizmi, birçok olumlu yönlerinden de söz edilmesi gereken bir siyasal sistemdir. Liberal demokrasi ve sosyalist siyasal süreçler yanında 1900'lü yılların ilk çeyreğinde dünyayı özellikle de Avrupa'yı etkileyen en önemli olay 1914-1918 yılları arasında gerçekleşen Birinci Dünya Savaşı'dır. İnsanlığın yaşadığı bu dünya savaşı sadece askeri açıdan değil, toplumsal açıdan da birçok olayın başlamasına ortam hazırlamıştır. Birinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da yeni siyasal düşünceler ortaya çıkmıştır. Bu anlamda, XX. yüzyılda uzun süre etkili olan totaliter tepki sistemlerinden söz etmek gerekir. Bu totaliter sistemler, İtalya'daki Faşizm ve Almanya'daki Nasyonal Sosyalizm'dir. Faşizm ve Nasyonal Sosyalizm totaliter sistemler olarak Lenin ve onun ardından gelen Stalin'in Sovyetler Birliği'ndeki parti diktatörlüğü olarak da adlandırılan Marksist rejimlerden farklıdır.

Faşizm, İtalyanca *Fascismo* ve Roma İmparatorluğu döneminde yüksek düzeydeki yöneticilerin ellerinde taşıdıkları *Fasces* adı verilen baltalar sözcüklerinden türetilmiştir. *Fasces*, Latince *fascis* sözcüğünden gelir. O da Latince'de *demet* anlamına gelir. *Fasces*, kırmızı bir şeritle demetlenmiş ince bir sopa ucundaki bir baltadan oluşur. Bu baltayı Roma İmparatorluğu döneminde yüksek dereceli görevler taşırdı. Bu kişiler cezalandırma yetkisine sahiptiler. *Fasces*'i taşıyanlar, yönetim kademesinde kendilerinden yukarıdaki kişileri bu baltayı indirerek selamlıyorlardı. Yani *fascis* egemenliğin, yönetimin, gücün simgesiydi. İtalya'da Faşizmin kurucusu olan *Benito Mussolini* (1883-1945) bu baltayı 1919'da İtalyan Faşist Hareketi'nin simgesi yapmıştır.

Faşizm, liberal demokrasiler ve Marksizm gibi belirli bir öğretiyi temel alarak benimsemez. Açıkça tanımlanmış bir öğretden kaynaklanmaz. Daha çok faşizm, siyasal iktidarı şiddet kullanarak ele geçirmeye yönelik bir harekettir; ancak yine de, siyasal düşünceler açısından bakıldığında faşizmin benimsediği bazı düşüncelerle karşılaşılır. Birey açısından faşizm, pasif ve savaşçı ruhu olan liderlerin arkasında toplanan insan tipini öne çıkaran düşüncelere yakındır. Yine bireyleri, sıradan insan ve üstün insan olarak ayıran düşünceleri faşizm benimser. Devlet sistemi açısından, merkezi otoritenin güçlü olma-

sı, egemen ve güçlü devlet önemlidir. Çokbaşlı demokratik parlamenter sistem yerine tekbaşlı krallıkların savunulduğu düşünceler, toplum açısından ulus bütünlüğü, milliyetçilik, güçlü bir önderin arkasında savaşçı bir ruhun geliştirilmesi faşizmin düşünsel açıdan beslendiği kaynakları oluşturur. Tarihsel bir süreç içinde bakıldığında faşizmi düşünsel olarak etkileyen birçok düşünür vardır. *Niccolò Machiavelli* (1469-1527), *Jean Bodin* (1530-1596), *Thomas Hobbes* (1588-1679), *J. Gottlieb Fichte* (1762-1814), *G. W. F. Hegel* (1770-1831), *Charles Maurras* (1868-1952), *Friedrich W. Nietzsche* (1844-1900), *Vilfredo Pareto* (1848-1923), *Gaetano Mosca* (1858-1941) gibi düşünürlerden faşizmin etkilendiği söylenebilir. Mussolini, *Enciclopedia Italiana*'da (1932) Faşizm (fascismo) madde-sinde faşizmi şöyle tanımlamıştır:

Faşist öğretinin odak noktası, özü, ödevleri, erekleleriyle devlet anlayışıdır. Faşizm için devlet mutlak, bunun karşısında birey ve gruplar görelidir. Birey ve gruplar ancak Devlette oldukları ölçüde "düşünülebilir"ler. ...Kim Liberalizm derse birey, kim Faşizm derse Devlet demektir.¹²

Mussolini'nin bu şekilde tanımladığı faşizmin Avrupa'da ortaya çıkmasında toplumsal, siyasal ve ekonomik nedenler söz konusudur. Sanayi Devrimi'nin ortaya çıkardığı yeni toplumsal yapı içinde Avrupa ülkelerinde egemen olan siyasal sistem, liberal sistem olmuştur. Liberal sistemin ortaya koyduğu bireycilik anlayışına ülkelerin uyum sağlaması kolay olmamıştır. İnsanlar, bu yeni toplumsal yapı içinde birey olarak varlıklarını ortaya koymalarını sağlayan birincil ilişkilerden, yani komşuluk, akrabalık, hemşerilik gibi doğrudan insan insana olan ilişkilerden uzaklaşmışlardır. Bu sıcak ilişkilerin yerini ise, insanların diğer insanlarla aralarına yeni düzenlemelerin girdiği, insanın insandan uzaklaştığı ilişki biçimleri egemen olmuştur. Bireyin içine düştüğü bu durumun temel nedeni olarak da sanayileşme ve modernleşme öne sürülmüştür. Bu karşı çıkışlar, Batı'da sanayileşme ve modernleşme sürecini yakalayamamış, liberal sistemin temellerini topluma oturtamamış ülkelerde görülmüştür. Dönemin İtalya ve Almanyası bu hareketlerin merkezi olmuştur. Ayrıca, İtalya örneğinde olduğu gibi, ülkenin kuzeyi gelişirken güneyinin geri kalmış olması da önemlidir.

Faşizmi ortaya çıkartan önkoşullar içinde 1900'lü yılların başına damgasını vuran kapitalizmin ve onun en üst aşaması olan emperyalizmin etkisini de göz ardı etmemek gerekir. Kapitalist sistemin getirdiği acımasız koşullar, kimileri için dayanılmaz olurken, demokratik parlamenter sistem de bu insanlar için yol gösterici olmamıştır. Ayrıca, Birinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan ekonomik çöküntü ve işsizlik sorunu, faşizmin ortaya çıkmasına neden olan koşullar arasında görülür. Bütün bu ekonomik, siyasal ve toplumsal koşullarda insan, kendi bireysel dünyasında karmaşık ilişkiler içinde kalmıştır. Bu ortam tarihsel olarak, insanlara yol gösterici olacak ve kendi gibi diğer insanlarla bir araya gelmelerini sağlayacak önderleri gerektiren bir toplumsal durum olarak ortaya çıkmıştır.

Ekim 1922'de Mussolini, ünlü Roma'ya yürüyüşüyle faşizmi İtalya'da iktidara taşımıştır. Mussolini faşizmin temel düşüncelerini ortaya koyarken, her sağlam siyasal

anlayış gibi faşizmin de bir eylem ve düşünce olduğunu belirten sözlerinin ardından şöyle der:

...Faşizm manevî bir anlayıştır: XIX. yüzyılın boş ve maddeci pozitivistine karşı XX. yüzyılın genel tepkisinden çıkmıştır. Antipositivisttir ama olumludur: kuşkucu, bili-nemezci, karamsar değildir; hele genellikle, yaşamın merkezini, kendi özgür iradesi ile dünyasını yaratabilen, yaratması gereken insanın dışına koyan edilgen (pasif) iyimser öğretilerden hiç değildir.¹³

Pozitivizme karşı olmak demek, insan aklına karşı olmak demektir. İnsanların yaşadığı sosyal sorunları çözmek için Marksist ya da liberal demokratların insan aklını kullanma anlayışı, faşizme göre yetersiz bir konudur. Faşizm insan aklına karşı mitoslara, duygulara dayanır. Faşizme göre, insan aklının yaşamı değil, yaşamın insanın aklını yönlendirmesi gerekir. Mussolini, keşiflerin, bilimsel buluşların ve yeni bilimsel çalışma yöntemlerinin insanlık tarihini açıklamaya yettiğini söylemenin saçmalık olduğunu belirtir. Ona göre, “Faşizm hâlâ ve her zaman yiğitliğe ve kutsallığa, yani uzak yakın hiçbir ekonomik dürtünün işlemediği davranışlara inanır”.¹⁴

Faşizim sadece insan aklına değil, insanın kendisine, yani bireye karşıdır. Bireye karşı olan Mussolini devletten yanadır. Devleti temel ve belirleyici bir olgu olarak benimser. Liberal demokratik sistemin tek tek bireyler için devleti ikinci plana düşürdüğünü söyleyen Mussolini’ye göre “...faşist için her şey devlet içindedir ve devlet dışında beşeri, ruhi hiçbir şey var olamaz, bir değere sahip değildir. Bu anlamda, Faşizm totaliterdir”.¹⁵ Devleti yüceltirken, liberal demokratik sistemi XX. yüzyıldan kalma bir anlayış olarak küçük görür. Devleti mutlak, tartışmasız bir olgu olarak görürken, devleti putlaştırır. Yüceltilen devlet karşısında bireyin konumu ise tek tek hücreler şeklinde bir araya gelerek grupları oluşturmaktır. Bireylerin bir araya gelerek grup oluşturması önemlidir. Mussolini’ye göre, birey ve gruplar bir devlet içinde olduğu zaman anlam kazanır. Önemli olan tek tek bireyler değil, onların bir araya gelerek oluşturdukları gruplardır. Faşizm, bireyin pasif değil, aktif ve bütün gücüyle eyleme bağlı olmasını ister.

Faşizmin devletin yanında olarak bireyi ikinci plana itmesi bu düşüncenin liberal demokrasiye ve Marksizme karşı olduğunu gösterir. Mussolini açık bir şekilde şöyle demiştir: “...Faşizm, halkı çoğunlukla özdeşleştiren ve çoğunluğun düzeyine indiren demokrasinin karşısındadır...”¹⁶ Ona göre, insanlığın geleceği ve gelişmesi, her türlü siyasal düşünceden ayrı olarak barışa karşıdır. Faşizm, korkaklıktan kaynaklanan barıştan değil, insanlık için en önemli deneyim olan savaştan yanadır. Faşizm, barışa karşı savaştan yana olan anlayışını milliyetçilik ve bir öndere sıkı bağlılıkla destekler. Faşizm düşüncesinde milliyetçilik önemlidir. Mussolini, İtalya’nın Roma İmparatorluğu ve Rönesans dönemindeki günlerini özlemle anarak yaşadığı dönemle ilgili olarak ulusal kimlik bunalımını vurgular. Faşizm, siyasi bir mit olarak da Roma’nın büyüklüğü düşüncesini kullanmıştır. Mussolini, İtalya’nın yeniden o güçlü günlere dönebilmesi için savaşçı bir dış politika izlemesi gerektiğini söyler.

Faşizm düşüncesi tek adam anlayışına dayanır. İnsanlar tarihteki büyük işleri akıllarıyla değil, önderlerinin yeteneği ve kahramanlığıyla gerçekleştirmiştir. Faşizmin İtalya uygulamasındaki önderi *Duce*'dir. Duce insanüstü yeteneklerle donatılmış, tanrısal bir kişidir. Her şey Duce adına yapılır ve o her şeyin sorumlusudur. Halkın Duce ile ilişkisi mistik ve akıldışı özellikleri içerir. Kuşkusuz faşizmin totaliter iktidarı mutlak şekilde önderde toplanır. Duce en üst karar alma yeridir. Duce, *Kurtarıcı Efendi* olarak tarihsel bir zorunluluk şeklinde görülür. Faşizm düşüncesinde halk, yol gösterici bir önder tarafından yönlendirilmelidir. Bu yönlendirme aile yapısına kadar bütün topluma yayılmaktadır. En tepede önderin var olduğu sisteme göre herkesin bir astı ve bir üstü vardır. Yani her kişi bir başkasının şeyi durumundadır. Bu hiyerarşik yapı içinde sisteme inanmak ve bağlı olmak çok önemlidir. Mussolini insanların benliklerini yok etmeye yönelirken kolektif duygu yaratmaya çalışmıştır. Bunu yaparken insanlara; sonsuz barış olamaz, savaş insanı enerjisinin en yüksek noktasına ulaştırır düşüncesini tekrarlamıştır. Mussolini'nin faşizmle özdeşleşen sloganı şöyledir: *İnan, Boyun eğ, Savaş*. Mussolini faşizmi Ekim 1922'de Roma Yürüyüşü'yle iktidara taşıdıktan sonra, 1922-1927 yıllarında aşama aşama sistemi totaliter bir rejime dönüştürerek diktatörlüğünü sağlamlaştırmıştır.

Mussolini'nin İtalya'da faşizm düşüncesine uygun bir sistem peşine düştüğü yıllarda, faşizmin bir diğer uygulaması Almanya'da görüldü. Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik çıkan Almanya toplumsal bir çöküş içine girdi. Versailles Antlaşması'nın (1919) ağır hükümlerinin yanında, sosyal, siyasal ve ekonomik bunalımlar özellikle de orta sınıf Alman halkı için umutsuzluk yarattı. Alman halkı dünyada bir benzerine az rastlanan enflasyonla birlikte içinden çıkılmaz bir bunalıma girdi. Birinci Dünya Savaşı galiplerinin Versailles Antlaşması hükümleri doğrultusunda yaptığı diretmeler, Alman milliyetçiliğini alttan alta harekete geçirdi. Bütün bu olumsuz toplumsal koşullar içinde yaşayan Alman halkı, *Adolf Hitler*'i (1889-1945) bir kurtarıcı, yol gösterici önder olarak ortaya çıkardı. Hitler 1918 yılında kurduğu Alman İşçi Partisi'ni, 1920'de Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi adıyla yeniden örgütledi ve 1933'te de bu partiyle siyasi iktidarı elde etti. Alman Nasyonal Sosyalizm'i, İtalyan Faşizmi'ni taklit eden totaliter bir sistemdir. Alman Faşizmi, siyasal düşünceler tarihinde Nasyonal Sosyalizmin kısaltması olan *Nazizm* olarak da adlandırılır.

Hitler, Nasyonal Sosyalizm ile ilgili düşüncelerini *Kavgam* (1925-1927; *Mein Kampf*) adlı kitabında açıklamıştır. Hitler'in, Nasyonal Sosyalizm düşüncesi, ırka, ırk saflığına, ırk üstünlüğüne dayanarak halkın birliğine ulaşmayı hedefler. Bunun için de Alman halkının bir araya gelerek bir halk devleti kurması gerekir. Ulaşılmak istenilen halkın birliği, üstün ırk olan Alman halkının oluşturacağı bir halk devletidir. Üstün Alman ırkının kuracağı devlet, güçlü ve büyük III. Reich dönemindeki gibi olacaktır. III. Reich'i beslemek ve geliştirmek için ise Almanya'nın dünya üstünde genişlemesi, büyümesi, yayılması, yani yeni yaşam alanı bulması gerekir. Hitler'e göre bütün Nasyonal Sosyalistler için tek gerçek yol, millet ve vatanıdır.

Bizim mücadelemizin esas ırkımızın ve milletimizin hayat ve gelişmesini devam ettirmektir. Çocuklarını doyurmak ve kanunun temizliğini, vatanın hürriyet ve ba-

ğimsizliğini korumaktır. Bu da milletimizin kainatın yaratıcısı tarafından kendisine verilen kutsal görevi yerine getirme hususunda olgun bir hale gelmesi içindir.¹⁷

Mussolini'nin Faşizmi insanın karşısı olarak devleti öne çıkarmıştır. Devlet, mutlak bir kavramdır. Hitler için devlet bir araçtır. Hitler şöyle der: "Devlet bir gaye değil, bir araçtır. Devlet büyük bir uygarlığın oluşması için en önde gelen şartlardan biridir. Fakat, bu yüksek uygarlığın direkt olarak ilk şartı değildir."¹⁸ O, devleti değil ulusu, yani halkı (*volk*) öne çıkartır. Ayrıca, nasyonalizmi, yani milliyetçiliği savunur. Ulusun oluşturduğu bütünlüğün kana dayanan ırksal bir bütünlük olması gerekir. Bunu yapacak olan araç ise ırkçı devlettir. Hitler'e göre ırkçı devlet, milli gururu geliştirmek için her türlü olanağı kullanmalıdır. Alman tarihinin önemli kişileri öne çıkarılmaktadır. Irkçı devlet, ırk ruhunu ve duygusunu gençliğin kalbine sokabildiği gün görevini yerine getirmiştir. Nasyonal Sosyalizmin devleti, liberal demokrasiye ve parlamentarizme karşıdır. Nazizmin sosyalizmi tabii ki Marksist enternasyonalizme inanan sosyalizme de karşıdır. Halk kavramını öne çıkartması açısından Hitler'in düşünceleri liberal demokrasiyle ilişkili gibi görülebilir. Demokrasiler halk rejimi olarak halk kavramını öne çıkartırlar. Demokrasilerde egemenliğin kaynağı olarak halk görülürken, Nasyonal Sosyalizmde halk sistemin ırksal özelliğinin bir nesnesidir. Halka yol gösteren, önderlik eden üstün niteliklere sahip olan liderdir.

Hitler'e göre bir milletin büyük bölümü sıradan insanlardan oluşur. Zeki olanların, kahramanların sayısı azdır. Hitler'e göre, önder, bilim adamı ya da kuramcı değil, örgütleyici bir kişiliktir. Önder, saf bir ırkın insanları arasından yetişen bir dahi, bir kahramandır. Aynı amaç için örgütlenmiş güçlü bir ulusun ruhunun toplamıdır. Nasyonal Sosyalizmin önderi *Führer*'dir. *Führer* (*Fuehrer*) Almanca da *Önder* anlamına gelir. *Führer*, Nasyonal Sosyalizmin ortaya koyduğu düşüncelerin yönlendiricisi olan önderliğin mutlak yetkisini tanımlayan bir unvandır. Bu unvan, Adolf Hitler'in Almanya'daki III. Reich döneminde ortaya koyduğu önderliği tanımlar. *Führer*, ulu bir kişi olarak halkının ne istediğini bilir. Halk onun sözlerine ve buyruklarına tartışmasız uyar. Halkla olan ilişkisi akıldışı, mistik kavramlara dayanır. Halkın geleceğini *Führer* belirler. O, baş komutandan öte bir önderdir. Hitler'in halktan oluşan devletinde, kararlar için demokratik parlamenter sistemler gibi çoğunluğun oyunu gerektirmez. *Führer*'in vereceği kararlar önemli ve belirleyici olarak tartışmasız kabul edilir, temsil organlarına gerek yoktur. *Führer* ve onun belirlediği kişiler tepeden kararlar alır ve bu kararlar yukarıdan aşağı doğru yayılır.

Hitler'in halk anlayışı, kan birliğine dayanır. Devleti oluşturan halkın saf bir ırktan, belirli bir kan birliğinden gelmesi gerekir. Hitler'e göre, devlet, bu ırk yapısını koruyabildiği ölçüde var olur. Hitler'in *Kavgam* adlı kitabının ana konusu, ırk, ırk saflığı ve ırk üstünlüğüdür. O, insanlığın üç farklı ırktan geldiğini söyler. Birincisi kültürlerin yaratıcısı olan ırklar. Bunlar *Aryan* ve *Nordik* olanlardır. Almanlar bu grup içindedir. İkincisi Japonlar gibi kültür taşıyıcılarıdır. Üçüncüsü ise kültür yıkıcıları dediği zenciler ve Yahudilerdir. Almanların dünyanın en kuvvetli ve üstün ırkı olarak dünyadaki aşağı ırkları yönetmesi gerekir. Hitler'e göre geçmişin büyük kültürlerinin çöküşü nedeni, yaratıcı ırkın karışarak yok olması, saf kanın diğerleriyle karışmasıdır. Bu nedenle,

arî Alman ırkının saflığının devlet tarafından korunması gerekir. Hitler şöyle der: "İrkçi devlet, ırkın temiz kalmasına nezaret etmelidir. Aynı zamanda, bir milletin en değerli malının 'çocuk' olduğunu kabul ve ilân etmelidir. Yalnız sağlam olanların çocuk yetiştirmeleri sağlanmalıdır."¹⁹

Hitler, ırk konusundaki görüşlerini doğrudan hayata geçirmeye yönelik uygulamalar yaptı. Aryan ırdan olan nüfusun artısını sağlamak için evlenmeleri, geniş aileleri hatta gayri meşru kadın-erkek ilişkilerini destekleyen düzenlemeler yaptı. Bu anlamda, ırkı bozan hastalıklı kişilerin kısırlaştırılmasını ve hatta yok edilmesini sağlayan yasal düzenlemeleri hayata geçirdi. Bu amaca yönelik olarak Nasyonal Sosyalist öğretinin yaptığı en önemli düzenleme Alman ırkının saflığını koruyabilmesi için aşağı ırkların Aryan ırkına karışmasını engellemek olmuştur. Aşağı ırk olarak da Yahudi ırkı bir düşman olarak belirlenmiştir. Yahudi düşmanlığı (anti-semitizm) sistemli bir düşünce olarak uygulanmıştır. Hitler, Nasyonal Sosyalizmin ilk görevleri arasında, Yahudi güç ve iradesinin yok edilmesi gerektiğini söyler.²⁰

Almanya'da Yahudi düşmanlığının oluşmasında, yaşanan ekonomik bunalım, yüksek enflasyon ve işsizlik gibi sorunların yaşanmasında Yahudilerin etkisi olduğu düşüncesi etkili olmuştur. Yahudi kapitalizminin gücü nedeniyle Almanya'da bu sorunlar ortaya çıkmıştır. Ayrıca dünyada egemenlik oluşturmaya yönelik Yahudi örgütlenmesi Almanya için tehlike olarak görülmüştür. Almanya'daki Yahudi düşmanlığının ortaya çıkmasında, Yahudilerin oluşturduğu ekonomik güç ve bu gücün kullanılmasına karşı tepkiler yer almaktadır. Bu konuyla ilgili olarak *George Sabine* (y. 1886-1960) şöyle bir saptama yapıyor:

Bütün bu Yahudi hâkimiyeti iddialarının hayali olduğunu söylemek doğru olmaz. Yahudiler, ırk teorisinin kendilerine verdiği role ideal şekilde uyan bir mevkiye sahiptirler. Bir azınlık grubuydular ve onlara karşı uzun zamandan beri birikmiş önyargılar vardı; korkulacak kadar güçlü, fakat ceza görmeden tecavüz edilecek kadar da zayıftılar. Bu açıdan bakıldığında ırk teorisi, büyük zıtlıklarını kolaylıkla ortadan kaldırılabilecek bir tek düşmana yöneltmek suretiyle Alman toplumunu birleştirmek için başvurulmuş psikolojik bir araçtan ibaretti.²¹

Hitler'in ırk kavramı üstün Alman ırkının nüfus olarak çoğaltılmasına dayanır. Öte yandan büyüyen arî Alman ırkı için yeni yaşam alanları gereklidir. Bu konuda, Hitler'in ırk kavramının peşinden gelen yayılmacı ve emperyalist görüşlerinden söz etmek gerekir. Hitler, yaşam alanını genişletme politikası için Yahudilerin yoğun olarak yaşadığı ülkeleri en uygun coğrafi alan olarak belirlemiştir. Bu nedenle Hitler, Yahudi nüfusunun yoğun olduğu Polonya, Çekoslovakya ve Sovyet Rusya'yı Yahudi düşmanlığı anlayışıyla, Alman ırkı için yeni yaşam alanı olarak görmüştür. Hitler'in yaşam alanını genişletmek yoluyla ulaşmak istediği hedef, Orta ve Doğu Avrupa'da güçlü bir Alman devleti kurmaktır.

Faşizm ve Nasyonal Sosyalizm ülkelerinde halkları tarafından büyük destek görmüş siyasal sistemlerdir. Faşizm ve Nasyonal Sosyalizmin mimarları Duce ve Führer politikalarını etkili bir propaganda yöntemiyle halka yaydılar. Duce ve Führer halkın aklı yerine duygularına sinsice yöneldiler, onlar akıldışı politikalarını uygulamak için kitleleri

peşlerinde sürüklediler. Akıldışı politikaları yine akıldışı yöntemlerle uyguladılar. Barışa karşı savaştan yana olan hükümetleriyle, ülkelerini eski mutlu günlere yeniden döndürmek ütopyası peşinde savaşımlara sürüklediler. Mussolini'nin Faşizmi ve Hitler'in Nazizmi, Avrupa'da Sovyet Komünizmi ve demokratik parlamenter sistemlerle birlikte yaşamışlardır. Faşizm ve Nasyonal Sosyalizm uygulamada bazı yönleriyle Sovyet Komünizmi'ne benzerler. Faşizm, Nasyonal Sosyalizm ve Sovyet Komünizmi, Birinci Dünya Savaşı sonrasında ekonomik, sosyal ve siyasal bunalımları yaşamış olan ülkelerde ortaya çıkmıştır. Bu sistemlerin üçü de liberal düzene ve onun parlamenter sistemine ve çoğunluğun oyuna karşıdılar. Bu sistemlerin hepsinde, sistemin siyasal düşüncelerini yansıtan tek parti ve güçlü lider yönetimi vardır. Bu nedenle de bu siyasal sistemler, diktatörlük ya da diktatörlüğe yatkın sistemler olarak değerlendirilmiştir. Faşizm ve Nasyonal Sosyalizm açısından unutulmaması gereken bir konu da şudur: Dönemin ekonomik gelişmeleri ve buna bağlı olarak ülkelerin dış ilişkileri değerlendirildiğinde, bu totaliter rejimlerin, yani Faşizm ve Nasyonal Sosyalizmin kapitalizmle ve onun uzantısı olarak da emperyalizmle ilişkili olduğu görülür. Faşizm ve Nasyonal Sosyalizmin ortaya çıkışının, kapitalizmin emperyalizm aşamasına rast gelmesi bu siyasal sistemlerin *totaliter tepki* olmalarını anlama açısından önemlidir.

Sigmund Freud: Bilinçaltı Dünyanın Keşfi

1900'li yılların ilk elli yılına insanoğlunun sosyal, kültürel ve siyasal olaylar bağlamında ortaya koydukları açısından bakıldığında, bu dönem özel bir dönem olarak ortaya çıkar. Birinci ve İkinci Dünya savaşlarının yaşandığı bu dönem, siyasal düşünceler açısından da farklı düşüncelerin filizlendiği dönüştürücü yılları olmuştur. Liberal demokrasi, bilimsel sosyalizm, Faşizm ve Nasyonal Sosyalizmin siyasal düşünceler olarak ülke yönetimlerinde ortaya çıktıkları bu dönemde, psikoloji alanında çalışan bilim adamlarının toplumsal sorunlarla ilgili çözümlerinden de söz etmek gerekir. Toplumu meydana getiren insanlar, tek tek bireyler olarak psikologların üzerinde çalıştıkları konulardır. Psikologlar insanın kendine özgü kişisel yapısından kaynaklanan yönlerini genellikle deneysel yöntemlerle araştırırlar. Psikologlara göre, insanın içinde yaşadığı toplumda yüz yüze geldiği sorunların temelinde yine insan yer alır. Bu nedenle, sorunları çözümlemek için toplumu oluşturan kurumlardan ve sistemlerden çok bireye yönelmek gerekir. Bireyin değişen toplumsal koşullara uyum sağlayacak şekilde ele alınarak değerlendirilmesi gerekir.

Toplumsal yapı içinde yaşarken bireyin, hem üreten hem de tüketen olarak yaşadığı olumsuzluklar, mutsuzluklar ve bireyin toplumsal kurumlardan kaynaklanan düş kırıklıkları gibi konular, psikologlara göre toplumsal sorunlara çözüm ararken üzerinde durulması gereken konulardır. Yine psikologlara göre, fabrikasında üretim yapan ve bu üretimi tüketen bireylerin düşünsel ve duygusal dünyasını incelemek gerekir. Siyasal düşünceler açısından ise, dünyayı değiştirmeye yönelik ütopyaların öne sürüldüğü bir dönemde, bireyi ve onun iç-dünyasını da ele almak gerekir. Psikolojinin bireyi ve onun kişisel özelliklerini öne çıkartan eğilimleri bireyin kendisiyle ilgili olduğu kadar içinde yaşadığı ku-

rumlarla, dahası bütün bir toplumla ilgilidir. Bu yönüyle konuya bakıldığında ise en önemli düşünür olarak *Sigmund Freud*'u (1856-1939) anmak gerekir. Freud psikoloji konusunda öne sürdüğü düşünceleriyle *Charles Darwin* (1809-1882) ve *Karl Marx* (1818-1883) gibi sadece yaşadığı dönemi değil, daha sonraki dönemleri de etkileyecek bir öğretiyi ortaya koymuştur. Freud bir psikolog olarak doğrudan insana yönelmiştir, ancak onun düşünceleri insandan yola çıkarak yaşamın birçok alanında yer bulmuştur. Onun bireyin dünyasını öne çıkartan öğretisi, XX. yüzyılın düşünce sistemine yaptığı katkıları açısından benzeri olmayan bir örnektir.

Freud'un çalışmalarından önce, psikoloji alanında çalışanlar, insan davranışlarını beynin fizyolojik çalışmasıyla açıklıyorlardı. Freud, insan davranışlarını ve kişilik özelliklerini anlamak ve açıklayabilmek için insan beyninin fizyolojik süreçlerini incelemeyi yeterli görmemiştir. Freud insan davranışlarının beynin fizyolojik çalışmaları dışında, içgüdülerin etkisiyle olduğunu belirterek, insanla ilgili olarak *bilinçdışı* olgusunu bir araştırma alanı olarak keşfetmiştir. Bu nedenle Sigmund Freud, insanın ruh dünyasıyla ilgili olarak bilinçdışının kâşifi diye bilinir. O, insanların zihinleriyle ilgili rahatsızlıklarını, bilinçdışı süreçleri inceleyerek çözüme ulaştırmaya ve iyileştirmeye yönelik bir tedavi yöntemi geliştirmiştir. *Psikanaliz* olarak adlandırılan bu bilinçdışı süreçlere yönelik tedavi yöntemiyle ilgili temel bilgileri Freud, *Rüyaların Yorumu* (1900; *Die Traumdeutung*) adlı eserinde ortaya koymuştur. Freud, bu çalışmasında, insan zihninin bir ürünü olan rüyaları insanın bilinçdışına ulaşmayı sağlayan bir araştırma nesnesi olarak ele almıştır. Freud, rüyalarda çeşitli simgelerle ortaya çıkan şeylerin, insanın türlü isteklerinin farklılaşmış bir biçimde ortaya çıkması olduğunu söyler. Ona göre, rüyalardaki bu simgelerin çözümlenmesiyle bireyin bilinçdışında kalmış olan istekleri ve çalışmalarıyla ilgili bilgiler elde edilebilir. Freud rüyaları yorumlamak için psikanalizi kullanmıştır. Bu çalışmaların sonunda, insan davranışlarının genellikle bilinçdışı zihinsel süreçlerden oluştuğunu öne sürmüştür. İnsanların akla dayanan ya da fiziksel olarak ortaya çıkan davranışlarının altında bilinçdışı zihinsel süreçler yer alır. Freud'a göre insanın psikolojik yapısında bilinç bir buzdağına benzer, bilinç sadece suyun üzerindeki bölümlerdir. Kişinin farkında bile olmadığı bir başka dünya daha vardır. Bu dünya, buzdağının suyun altında kalan bölümü, yani bilinçdışıdır. Bilinçdışı, buzdağının suyun üzerinde kalan bölümünden, yani bilinçten çok daha büyüktür.

Freud'a göre, insanın psikolojik yaşamını anlayabilmek için, zihinsel süreçlerden çok bilinçdışına bakmak gerekir. Ona göre, bilinçdışı, insanın psikolojik yapısının temelini oluşturur. İnsanın her bilinçli davranışı bilinçdışı bir etkinlikten kaynaklanır. Bilinçdışı dünyası olmayan bir insan yoktur. Freud'a göre insan, bilincinde neler olduğunu bilmesine rağmen bilinçdışı dünyasının detaylarını bilemez. Yani, insan, kendisini, çevresini ve olup bitenleri kavrama ve algılama yetisiyle ilgili olarak bilinçdışını kavrama ve algılama konusunda yetersizdir. Freud, *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi* (1901; *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*) adlı eserinde insanın günlük yaşamda karşılaştığı önemsiz gibi görünen davranış bozukluklarının temelinde bilinçdışı zihinsel süreçlerin yer alabileceğini ortaya koydu. Freud, birçok olayda rüyaların ve basit dil sürçmelerinin bilinçdışından kaynaklandığını görmüştü. Bilinçdışının güdüleyici etkisini belir-

leyen Freud, daha sonra bilinçdışı süreçlerin nedenlerini araştırmaya yöneldi. Ona göre, fiziksel olaylar nasıl bir süreç sonunda ortaya çıkıyorsa, yani nasıl bir fiziksel olayın bir nedeni varsa, zihin sürecinde gerçekleşen olayların da bir nedeni ya da nedenleri olmalıdır. Freud'a göre, zihin yaşamında gerçekleşen süreçlerin de nedenleri vardır. Bu nedenleri açıklarken, Freud, içgüdüler ve ilkel dürtüler üzerinde durur. Ona göre, insanın temel yapısı, fizik organizması dışında içgüdüler ve ilkel dürtülerden oluşur. İnsanın özü bunlardan oluşan bir bütündür.

Freud'a göre insanı yönlendiren iki temel içgüdü vardır. Bunlar, korunma ve cinsellik içgüdüleridir. İçgüdüler insanın vücudu içinde yer alır. Her zaman etkin olarak hazır durur. İçgüdüye yönelik ihtiyaç ortadan kalkınca içgüdü durur. İçgüdü insanın içsel bir uyarıcısıdır. Freud, içgüdülerle ilgili düşüncelerini ikili bir sistem üzerinden açıklar. İki temel içgüdüden söz eder. Bunlar ego ve cinsel içgüdülerdir. İnsanın kendisini koruma içgüdüğü *ego içgüdüğü*, cinsellik içgüdüğü ise *libido*'dur. Ego içgüdüğü insanın yaşamını sürdürebilmesi için yaptığı çabalarıdır. Toplumsal yaşamda bu içgüdü inatçılık, hırslar, kavgacılık, rekabet duygusu vb. olarak kendini gösterir. İnsanlık tarihi içinde uygarlığın gelişmesiyle ego içgüdüünün etkinliği azalmıştır. Libido, yani cinsellik içgüdüğü ise, cinsel organlarla ilgili zevklerle birlikte, daha geniş anlamda insanın sevgiyle ilgili duygularını içerir. Freud bu iki temel içgüdü arasında çatışma olduğunu kabul etmiştir. Bunun nedeni olarak da cinsel içgüdülerin sürekli bastırılmasını neden olarak gösterir. Toplumsal yaşam içindeki bireyin toplumsal ölçütlerle bağdaşmayan cinsel içgüdülerini bir koruyucu olarak ego içgüdüğü engeller. Ego içgüdüğü, bireyin cinsel içgüdülerini toplumsal koşullara uymaya zorlaması sonucunda bastırır. Bu bastırma sonucunda bu içgüdüler tamamen yok olmaz, bu içgüdüler bilinçdışında kalır.

Freud, insanda cinsellik ve üremenin ayrı ayrı şeyler olduğunu söyler. İnsandaki cinsel dürtüler bebeklik döneminden başlayarak gelişir. Bu gelişimi Freud oral (ağız), anal (dışkı), fallik (erkeklik organı), uyuma (latent) ve üreme olarak beş döneme ayırır. Freud her dönemin kendine özgü özelliklerini ve gelişimini açıklar. Bu dönemler, insanın ruh dünyası açısından çok önemlidir. Freud 1920'lerde savaş ve ölümün kol gezdiği ve kendi oğullarının da bu savaş içinde olduğu günlerde, insan ve şiddet dürtüsü üzerinde kafa yormuştur. *Haz İlkesinin Ötesinde* (1920; *Jenseit des Lustprinzips*) adlı eserinde daha önce ego içgüdüğü ve cinsel içgüdü (libido) diye yaptığı ikili ayırım yerine iki farklı dürtü ortaya koymuştur. *Eros* (Yunan aşk tanrısı) diye adlandırılan cinsel dürtüler ve Yunan ölüm tanrısı *Thanatos*'un adıyla anılan *ölüm içgüdüğü*. Eros cinseldir, ölüm içgüdüğü ise saldırganıdır. Freud'a göre, Eros, yaratıcılığın kaynağı olarak yaşam enerjisini verir. Freud'a göre, cinsellikten başka şeyleri de kapsayan Eros yaşam enerjisi vererek insanı yaşama yöneltir. Yani Eros yaşamdır. Ölüm içgüdüğü ise, Eros'un aksine, saldırgan, yıkıcı, yok etmeye yöneliktir. Ölüm içgüdüğü, Freud'un insanın saldırganlık gücüne olan inancından kaynaklanır. Birinci Dünya Savaşı nedeniyle ortaya çıkan nefret, kin, ölüm Freud'u bu düşünceye yöneltmiştir. Bu şekilde, doğanın temel bir yasası olan *yaşam ve ölüm* üzerinde durmuştur. Yaşam ve ölüm içgüdülerinin çatışmasını açıklarken yaşam ve ölümün bir tür zevk olduğunu söyler. *Nirvana İlkesi* diye adlandırdığı ölüm, Freud'a göre, sonsuz bir huzur durumudur.

Freud, öğretisinin temelini oluşturan bilinç ve bilinçdışı kavramlarının yeteri kadar açık olmadıklarını görerek, bilinç ve bilinçdışının yerini alacak yeni kavramlara yönelmiştir.²² Freud insan zihnini yeniden tanımladı. Daha sonra ise yapısal kuram diye adlandırdığı düşüncelerini geliştirdi. *Ego ve İd* (1923; Das Ich und das Es) adlı eserinde öğretisini yeniden yapılandırarak düşüncelerini ortaya koydu. İnsanın birey olarak onu kendi benzerlerinden farklı kılan özelliklerini, insanın kişilik yapısını belirleyen üç ruhsal katmanı tamamladı. Bu üç ruhsal katmanı *ego*'yu bölümlere ayırarak belirledi. *İd* (altben), *ego* (ben) ve *süperego* (üstben). *İd*, en önce gelişen kişilik katmanıdır. Cinsel ve saldırgan dürtüler gibi bütün ilkel içgüdüleridir. *İd*, kalımsal olarak aktarılan, insanın doğuştan gelen ruhsal öğeleridir. İlkel halde olan biçimlendirilmemiş bu içgüdüler Freud'a göre insanın biyolojik organizmasının bir parçasıdır. *İd*'i oluşturan içgüdüler, dış dünyadan etkilenmez, mantık ya da akıl tanımaz. Bedenin doğuştan gelen ihtiyaçlarını doyumaya yönelik olan bu dürtüler hemen doyurulmak ister. *İd*, tümüyle bilinçdışı içinde yer alır. *İd*, bireyin içinde yaşadığı toplumun ve toplumsal yaşamın gerçeklerinin farkında değildir. *Ego*, insan kişiliğinin *id*'i denetleyen ve organizmayı koruyan katmanıdır. İnsanın içinde yaşadığı çevreyi algılama yoluyla anlamasını, değerlendirmesini, fiziksel şartlara ve çevreye uygun davranışlarda bulunmasını *ego* sağlar. İnsanın kişilik yapısında *ego* olmasaydı, kişi, *id*'in isteklerini doyurma yoluna giderek harap bir duruma düşerdi. İnsan kişiliğinin akıldışı yönünü oluşturan *id*'e karşı *ego* ise akıllı, yani akla göre davranma durumunu temsil eder. *Ego*, *id*'den gelen içgüdüsel istekleri kontrol eder, bunlardan bazılarını seçerek doyumluluk sağlamaya karar verir. *Ego* bunu yaparken bireyin içinde yaşadığı toplumun koşullarını düşünerek bu istekleri ilderde yapılmak üzere bastırabilir.

Süperego (üstben) ise Freud'un öğretisinde vicdan diye adlandırılan yasaklama, kınama, engel olma mekanizmalarının yer aldığı kişilik katmanıdır. Üstben, Freud'a göre *id* ve *ego* gibi insanın psikolojik yapısından ya da organizmasından değil, insanın dışında yer alan toplumsal olgulardan kaynaklanır. *Süperego* aileden, eğitimden, dinden, ülkeden, geleneklerden, göreneklerden, ırktan kaynaklanan etkilerin bir bütünüdür. *Süperego*, insanın kişiliği için tehlike oluşturan *id*'in cinsel ve saldırgan güdülerini denetler. Freud, *süperego*yu kişinin içinde yaşadığı toplumun kurallarına göre davranmasını yönlendiren bir tür denetleme kurulu olarak tanımlar. *Süperego* bu işlemini yaparken, Freud'a göre, *id*'le ters düşer; çünkü *id*'in isteklerini engeller; bu nedenle, bilinçdışına itilen içgüdülerin nedeni *süperego*'dur. *Süperego* ve *id* arasında ortaya çıkan çatışmayı uyumlu bir hale getiren ise Freud'a göre *ego*'dur. *Ego*, *id* ve *süperego* arasındaki düzenlemeyi sağlar. Sağlıklı bir kişilik yapısı olan bireylerde *id*, *ego* ve *süperego* kişinin ihtiyaçlarını karşılarken uyum içindedir. *Ego*, *id*'in kuralları çiğnemesine olanak sağlarsa, bu durum da *süperego* bireyde sorumluluk ve endişe duygusu yaratarak bireyi huzursuz bir hale getirir. Bu durumda bireyin kişilik yapısında çatışma ortaya çıkar, bu da sağlıksız bir durumdur.

Freud'un en çok ilgi toplayan eserlerinden biri de *Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları* (1930; Das Unbehagen in der Kultur) olmuştur. Bu eserinde birey ve içinde yaşadığı toplum üzerinde durmuştur. Freud uygarlığı, yaşamlarımızı hayvan atalarımızdan bizi ayıran önemli kazanımların ve düzenlemelerin toplamı olarak görür. Ona göre, yüksek uygarlık düzeyine ulaşan toplumlarda yaşayan insanlar topraktan yararlanabilir ve doğa güçlerine

karşı koyabilir, kısacası, işine yarayan her şeyin en iyisini yapabilir düzeye gelir. Uygarlığın tipik özelliğinden biri olarak da insanların birbirleriyle olan toplumsal ilişkilerinin önemini Freud özellikle vurgular. Ona göre, uygarlık süreciyle bireyin libidal gelişimi arasında benzerlik söz konusudur. Bu anlamda Freud güçlü içgüdülerin doyumsuz bırakıldığını özellikle vurgular. Uygarlığın bireyin cinsel yaşamına kısıtlamalar getirdiğini söyler. Onun deyimiyle, “uygar insanın cinsel yaşamı ciddi ölçüde zedelenmiştir...”²³ Uygarlık, cinsel doyumun dışında bireyden başka özverileri de bekler. “Uygarlık, toplum üyelerini libidanal olarak birbirine bağlamayı hedefler ve bu amaçla her türlü araçtan yararlanır.”²⁴ Freud, bireyle toplum arasında bir mücadele olduğunu söyler; ona göre, bu mücadele Eros ve Ölüm içgüdüleri arasındaki uzlaşmaz çelişkinin bir türevi değildir. Şöyle der:

...Libido içinde, libidonun ego ile nesnelere dağılımıyla ilgili rekabet kıyaslanabilir bir ekonomik mücadeledir ve bireyde nihai bir uzlaşmaya varır. Uygarlık bugün bireyin yaşamında çok şeyi baskı altına alsa da, uygarlığın geleceğinde de bu tür bir uzlaşmanın olacağı ümit edilebilir.²⁵

Freud, uygarlaşma süreciyle bireysel gelişme arasındaki benzerlikten yola çıkarak, toplumda kültürel gelişmenin süpereo üzerinden olduğunu söyler. Ona göre uygarlık evresinin süperegosu aynen bireyinkine benzer. Uygarlığın gelişimiyle bireysel gelişme arasında kapsamlı bir benzerlik olduğunu belirten Freud'un bu benzerlikle ulaştığı sonuç şöyledir: “...Bazı uygarlıkların ya da uygarlık evrelerinin –belki de insanlığın tamamının– ‘nevrotik’ olduğu sonucuna varmakta haklı olamaz mıyız?”²⁶

Freud, *Bir Yanılsamanın Geleceği* (1927; Die Zukunft einer Illusion) adlı eserinde de toplumsal bir olgu olarak din üzerinde durmuştur. O, toplumsal yaşam içindeki insanın doğayla olan ilişkisini çocuğun ana ve babasıyla olan ilişkisine benzetir. Çocuk yetişkin olduğunda, ebeveynin yerini tanrı alır. Freud'a göre din, çocukluk günlerinden gelen bir koruyucuya duyulan ihtiyacı temsil eder. Freud, Avrupa'daki Hristiyan kültürünün insan üzerinde etkisini kaybettiğini söylerken, bunun nedeninin dinin öne sürdüğü vaatleri gerçekleştirmemesi değil, insanların bunları pek inandırıcı bulmamaları olduğunu öne sürmüştür. Freud, dini inançların karşısına bilgiyi, bilimsel dünyayı koyar. Onun için bilgi ve bilimsel dünya gerçektir, bu dünyaya giren kişi dini inançlardan uzaklaşır. Freud dini ve onun karşısında insanın konumunu sorgularken açık bir şekilde aklın yanında yer almıştır. İnsan aklının oluşturduğu sesin yumuşak olduğunu, ancak kendisini duyuruna kadar devam ettiğini söyleyen Freud, *Bir Yanılsamanın Geleceği* adlı eserinin son cümlelerinde şöyle demiştir: “...Bilimimiz bir yanılsama değildir. Ama bilimin bize veremeyeceğini başka bir yerden alabileceğimizi düşünmek bir yanılsama olacaktır.”²⁷

Freud üzerinde çalıştığı konuları, siyasal düşünceler konusunda çalışanlar gibi ele almamıştır. O, insanı psikolojik yapısı yönüyle pek sağlıklı olarak görmez. İnsan toplumsal yaşam içinde çok büyük kötülüklerle karşılaşmadığı durumda ölümü bekler. Bu anlamda insan zihnini yönlendirmenin bir yolu da din ve çalışmaktır. Ama yine de insan mutsuz olur ve mutsuz insan da uygarlığın düşmanıdır. Freud, uygar toplumun beklentisinin, *komşunu kendin gibi sev* anlayışı olduğunu söyler. Saldırganlık dürtüsünün

insanın bir parçası olduğunu da önemle belirtir. Saldırganlık sadece bir dürtü değil bir hazzdır. Ona göre insanlar saldırıya uğradıklarında kendisini savunan nazik yaratıklar değil, tersine, içgüdüsel olarak saldırganlardır. İnsanın bu durumunu açıklamak için, Freud, *İnsan İnsanın Kuldurudur* (Homo homini lupus)²⁸ sözünü kullanır. İnsanın kendi kendinin kurdu olduğunu şöyle açıklar:

İnsanların inkâr etmeye can attığı ... gerçek, insanların sevilme isteyen ve olsa olsa saldırıya uğradıkları zaman kendilerini savunan nazik yaratıklar olmadığıdır; tersine, içgüdüsel donanımları arasında güçlü bir saldırganlığın da bulunduğu yaratıklardır.²⁹

Freud, insanların en yakındaki komşusunu sadece *cinsel bir nesne* değil, aynı zamanda mallarına el koyabilecekleri, küçük düşürebilecekleri, acı çektirebilecekleri, işkence ederek öldürebilecekleri birer nesne olarak da gördüklerini belirtir.

Freud *Bir Yanılsamanın Geleceği* (1927) ve *Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları* (1930) adlı eserlerinde bir anlamda bütün insanlıkla ilgili görüşlerini ortaya koymuştur. Freud'a göre uygarlık insan hayatını hayvan koşullarının üstüne çıkartan her şeydir. Ona göre insanoğlu doğanın tehlikelerine karşı omuz omuza vererek uygarlığı yaratmıştır. Freud her insanda yıkıcı, saldırgan, antisosyal eğilimler olduğunu belirterek uygarlığı insanın bu içgüdülerine karşı korumak gerektiğini söyler. 1932'de *Albert Einstein* (1879-1955) ile savaş hakkında mektuplaşmasında, savaşı insanın saldırganlık dürtüsüyle ilişkilendirmiştir. İnsanlar arasındaki çıkar çatışmalarında şiddet kullanılmasının genel bir ilke olduğunu vurgulamıştır. Başlangıçta kas gücüyle ortaya çıkan bu çatışma, daha sonra aklın bulduğu silahlarla yapılmıştır. Freud, şiddetten yasalara doğru giden bir yol olduğunu, ancak yasaların da yönetenler tarafından kendi amaçları için yapıldığını vurgulayarak, yönetilenlerin haklarının pek korunmadığını belirtmiştir.

Freud'a göre, insanlık tarihinde, bir toplumla başka toplumlar arasında her zaman silah yoluyla çözüme bağlanan sorunlar olmuştur. Einstein'a yazdığı mektubunda, çağın savaşlarını önlemek için her türlü çıkar çatışmasını çözüme bağlayacak merkezi bir otorite önermiştir.³⁰ Kendisi, ulusların ideallerinin buna izin vermeyeceğini de belirtmiştir. Freud insanın içgüdüsel dürtüleri açısından, savaş ve insanla ilgili olarak şöyle der:

İnsanlar savaşa kışkırtıldığı zaman onları savaşa yönelten çok sayıda güdü iş başında olabilir; bunlardan bazıları soylu, bazıları aşağılıktır, bazıları açıkça ortaya konurken bazıları kesinlikle dile getirilmez. Bunların tamamını saymaya gerek yok. Saldırganlık ve yıkım tutkusunun bunlar arasında yer aldığına kuşku yok: tarihteki ve kendi gündelik yaşamımızdaki sayısız acımasızlık örnekleri bunun varlığına ve gücüne tanıklık eder.³¹

Freud, insanlığın çağlardan beri kültürel bir evrim içinde olduğunu belirtirken, sahip olduğumuz en güzel şeylerin ve bize acı veren şeylerin büyük bölümünün bu evrim süreci içinde ortaya çıktığını vurgular. Freud, "...savaş, uygarlık sürecinin bize empoze ettiği ruhsal tutuma karşı en ahmakça direnmedir ve bu nedenle savaşa karşı çıkmak-

tan kendimizi alamayız; kısacası, artık savaşa göz yumamayız”³² sözleriyle savaşa karşı tavrını açıkça belirtir.

Sigmund Freud, doğrudan insanla ilgilenmiştir. Onun insanla ilgili görüşleri, insanın içinde yaşadığı toplumla doğrudan ilgili olmasına rağmen Freud, siyasal düşünceler konusunda belirgin görüşler ortaya koymamıştır. Onun siyasal düşüncelerini anlamak güçtür. Dine karşı görüşlerini açık olarak belirtmesine karşı, siyasal düşünceler konusunda böylesine net olarak düşüncelerini belirtmemiştir. “Freud’un insanlara bakışı hiçbir zaman XIX. yüzyıl orta sınıfının görüşünü aşamamıştır”³³ yargısı yanlış değildir. En güvenilir Freud biyografinin görüşü, onun politika ve yönetim biçimlerine pek fazla ilgi göstermediği yönündedir.³⁴ Onun çalışmaları insanla ilgiliydi, ancak bu çalışmaları bir yönüyle de insana indirilmiş bir darbedir. Freud’la birlikte insanoglu artık bilincin yanı sıra güçlü bir bilinçdışının da olduğunu öğrendi; işin acıklı yönü ise, insanın kendine ait olan bu bilinçdışına hâkim olamadığını anlamasıdır. Bu da insan açısından büyük bir darbedir. Freud, insana o güne kadar pek farkında olmadığı yeni bir dünyayı, bilinçdışını tanıttı. Bilinçdışı dünyası insanın bir parçası olmasına rağmen Freud insanın bu dünyayı yönetmeye yetkili olmadığını ortaya koydu. Bu konu, insanın doğa karşısındaki, teknoloji karşısındaki ve yöneten-yönetilenler karşısındaki âcizliği kadar önemlidir. Freud’la birlikte, insan, içinde bulunduğu çeşitli durumların efendisi olamayacağını anlarken, kendi kişiliğinin efendisi olamayacağını da anladı.

Jean-Paul Sartre: Kurtuluş Arayışı

XX. yüzyıl insanı, kelimenin anlamıyla kendisinden önceki dönemlerdeki insandan farklıdır. Ne antik dönemdeki ataları gibi kendisini içinde yaşadığı dünyanın bir parçası olarak görür, ne Ortaçağ’daki insanlar gibi tartışmasız bir tanrı bağımlısı olmuştur; ne de kendine çok daha yakın dönemlerde olduğu gibi insan aklının söyledikleriyle harfi harfine uyum içinde olmuştur. 1900’lü yılların ilk çeyreğinde Birinci Dünya Savaşı’nı ve ardından İkinci Dünya Savaşı’nı yaşayan insanlar, atalarının toplumsal yaşamda huzur içinde bireyler olarak yaşadıkları günleri arar duruma gelmişlerdir. Hele Sanayi Devrimi sürecinde gelişen ve dünyaya yayılan kapitalist ekonomi sisteminin 1930’larda dünya çapında yaşadığı Büyük Ekonomik Bunalım, insanları da bunalım içine sokmuştur. İnsanların gözünde hem tanrının, hem doğanın, hem de insan aklının belirleyici ve yol gösterici niteliklerinin anlamı değer kaybetmiştir.

Düşünürler, doğal olarak içinde bulundukları toplumun yaşadığı olumlu ve olumsuz durumlardan etkilenirler. Onlar yaşadıkları toplumda ortaya çıkan duruma karşı bütünsel bir açıklama yapmaya çalışırlar. Böylesi bir süreç içinde, yani tarihsel ve toplumsal koşullar nedeniyle ortaya çıkan öğretiler, giderek toplumsal yaşam içinde yaygınlaşır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaygınlaşan en önemli düşünce akımı *Varoluşçuluk* (existentialism) olmuştur. Kapitalist ekonominin 1930’da yaşadığı Büyük Bunalım, hemen ardından gelen Faşizm ve Nasyonal Sosyalizmin egemenliği ve İkinci Dünya Savaşı, dönemin insanını içinden çıkılması güç bir duruma sokmuştur. Varoluşçu düşünce böylesi bir ortam içinde

siyasi ve ekonomik çaresizliğe düşmüş aydınların feryadıdır. XX. yüzyılın insanı gelişen teknolojiler, ekonomik ve siyasal sistemler sonucunda ortaya çıkan toplumsal yapıda kendini bir dehliz içinde hissetmiştir. İnsanın içinde olduğu bu ortam ona yabancı ve yol gösterici olamamıştır. Bir dehlize dönüşmüş dünyanın içindeki insan, kendisiyle karşı karşıya gelmiştir. Dönemin sunduğu her yeni şey, her yeni durum insan için yeniden kendisini tanıma durumudur. Bu yeni şeylere ve durumlara karşı kendisini tanımaya çabalayan insan ise çaresizlik içindedir. Sözü edilen dönemin insanı, kendi kurtuluşunu ararken yaşadığı bunalımlı dönemden beslenen duyguları ve düşünceleri de değerlendirmeye yönelmiştir. *Descartes*'ın (1596-1650) ünlü önermesi *düşünüyorum öyleyse varım*, İkinci Dünya Savaşı'nın bunalımları içinde yaşayan insanlar için değişmesi gereken bir şey olmuştur. Dönemin insanı için *yaşıyorsam varım* önermesi önemli olmuştur. Bütün bu olumsuzluklardan sonra yaşamak ve *var olmak* önemli bir olgu olarak ortaya çıkmıştır.

Yaşıyorsam varım önermesi, bireyi öne çıkartan farklı bir anlayıştır. Bu anlayış, içinde yaşanılan dünyanın varlığını nesnel olarak değil, öznel ve bireysel değerlerle ilişkilendirir. Yani her türlü şeyi nesnelerin, olayların gerçeğine göre değil, kişinin duygu ve düşüncelerine dayanarak açıklar. Böylesi bir düşünce anlayışına göre toplumsal yaşam içinde ortaya çıkan şeyler nesnel değildir. Bunlar insandan insana değişen, farklılık gösteren öznel şeylerdir. Doğal olarak da, insan ve onun bireysel düşünce şekli öne çıkar. Ünlü Sofist *Protagoras* (İÖ 485-415) demokratik eşitlikçi düşüncesinin temelini atmış³⁵ bir düşünür olarak her şeyin ölçüsü olarak insanı görür. *Protagoras* şöyle der: "Var olanların varlığı, var olmayanların yokluğu konusunda insan her şeyin ölçüsüdür."³⁶ Aynı şekilde, XX. yüzyılda da yaşamın ve yaşamı anlamaya yönelik düşüncelerin belirleyici noktasında insanı görürüz. Varoluşçu düşüncenin temelinde de insan yer alır. İnsanın birey olarak kendisine özel algılamalarıyla dünyayı anlama ve yorumlaması önemlidir. İnsan toplumsal yaşamda kendi gibi başka insanlarla birlikte yaşar. Kendi dışındaki insanlar ne kadar farklı da olsa, bir noktada benzerlikleri vardır.

İkinci Dünya Savaşı sürecinde, insanlığın yaşadığı acı dolu günlerde insan bir taraftan da şunu öğrenmiştir: İnsan nasıl ki iyi ve mutlu günleri yaşıyorsa, aynı şekilde bu acı dolu günlerin de üstesinden gelebilmesi gerekir. Tabii ki insanların bu üstesinden gelmeye çalıştığı acılar ve güçlük sadece kendisinin değil, bütün bir dönemin insanının sorunudur. İnsanlığın içine düştüğü bu durumda önemli olan, acıları, kötü günleri dile getirmek değil, bu duruma düşen insanın nasıl bir arayış içinde olduğudur. Dönemin insanı bir arayış içindedir. Bu arayış toplumsal yaşam içindeki kuramlara sığınmaktan öte, bütün bu olanı biteni açıklayacak bir öğretiye sığınma çabasıdır. Sanayi Devrimi süreci sonrasında toplumsal yaşama damgasını vuran pozitivizm, liberalizm ya da bilimsel sosyalizm gibi öğretiler, Faşizm ve Nasyonal Sosyalizm gibi totaliter uygulamalar, insanların birey olarak içine düştüğü durumu anlama açısından yeterli olamamıştır. Aynı şekilde, toplum içindeki insanları tek tek bireyler olarak bilinç ve bilinçdışı dünyalarıyla açıklayan Freudcu öğreti de yeterli olamamıştır.

İnsan her şeyin ölçüsüdür diyen Sofist *Protagoras*'ın insanı öne çıkartan düşünceleri XX. yüzyılda Varoluşçu düşünceyle kendini gösterir. Varoluşçuluğu anlayabilmek için ise *varoluş* sözcüğünden başlamak gerekir. *Varoluş*, Latince *existentix* sözcüğünden gelir.

Varoluşçuluk öğretisinde, hemen anlaşılacağı gibi varoluş öne çıkartılmıştır. Peki, varoluş neyle karşılaştırılarak öne çıkar. Varoluş bir başka şeyle sıralanarak ilk olarak öne çıkar. Varoluş, öz ile ilklilik açısından sıralanır. Öz (Latince *essentia*), bir varlığın aslını kuran temel özelliktir. Varlığı, varlık yapan şeylerin hepsidir. Bu nedenle, öz denildiği zaman varlığın ne olduğu anlaşılır. Cansız ya da canlı bir varlıktan söz ettiğimizde, örneğin bir masa, taş, kedi, insan dediğimizde fiziksel olarak var olan bir varlıktan söz ediyoruz. Öz, varoluş olarak karşımızdadır, ancak bu her zaman böyle olmaz. Örneğin, bir benzeri olmayan, ilk kez tasarlanan bir proje ya da henüz bilinmeyen bir maddenin kimyacılar tarafından düşünülmesi. Bu durumda, öz'ün varlığı, projenin gerçekleştirilmesi, kimya ile ilgili maddenin bulunmasıyla, yani varoluşuyla ilgilidir. Yani öz'ü, varoluş oluşturur. Varoluş aracılığıyla öz gerçek olarak ortaya çıkar.

Varoluşçu öğretide klasik felsefenin tersine *varoluş* kavramı öz'ün önüne geçer. İnsanla uğraşan bu öğreti için öz var olmasıyla meydana gelir ve varoluştan önce öz diye bir şeyden söz edilemez. Peki, *varoluş* nedir? Bir şeyin varoluşundan söz edebilmek için onun önce var olması gerekir. Yani varoluş kavramı, var olan bir şey üzerinden ortaya çıkar. "...Var olmadan önce ne büyük, ne sarışın, ne de sigara tiryakisiyim... Ve giderek var olan (*existant*) bile değilim; ancak var olduktan sonra büyük, sarışın ya da tiryaki olurum. Varoluş var olanda kavranır, kendisinde değil."³⁷ Varoluşçulara göre, varoluş insana özgüdür ve insanın bir tür özgür olma halidir. İnsan varoluşunu kendi belirler, insan nasıl şeyler seçerse kendini ona göre yetiştirir ve öyle olur. Bu da kendi kendini ortaya çıkartan yegane varoluştur. Örneğin, buğdayı belirleyen tohumudur. Bir ahşap sandalye ise marangozun düşüncesiyle belirlenir, ancak insanın varoluşu buğdaya ya da sandalyeye benzemez. Varoluşçuluğa göre, insanın önce varoluşu gerçekleşir, daha sonra insan özünü ortaya çıkaracak etkinlikleri yapar. İşte bu nedenle, *Varoluş özden önce gelir* sözü varoluşçu öğretinin sloganı olmuştur.

Varoluşçuluğun temel noktasını varoluş oluşturur. Descartes'ın *düşünüyorum öyleyse varım* önermesinin altındaki gerçek, düşünen bir varlığın var olduğudur. Descartes'ın üzerinde durduğu konu düşünmektir. Bu önermede insan düşünen bir şey olarak ele alınırken var olan bir şey olarak ele alınmamıştır. Varoluşçular için ise '*düşünüyorum*'un yerine *varoluş* geçer. Varoluşçu öğretide *varoluş* bir ilk olarak belirlenirken *insan* ise temel inceleme konusu olarak ortaya çıkar. Varoluşçuların yaptığı sadece insanı tek başına ele alarak incelemek değil, insanın içinde yaşadığı kötü durumu, insanın açmazlarını, ekonomik, siyasal ve sosyal dehlizler içindeki durumunu insanın varoluşu üzerine konumlandırarak ele almaktır. Bu da felsefe ve siyasal düşünceler tarihi içinde sık karşılaşılan bir durum değildir. Varoluşçuların doğrudan insana yönelmesinin temel nedeni XX. yüzyılın ortaya çıkarttıklarıyla insanın birey olarak içine düştüğü kötü durumudur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan maddi ve manevi çöküntü ortamı, insan varlığı için geleceği belirsiz bir yaşama ortamı olmuştur. İnsanlar kendilerini dünyaya atılmış, terk edilmiş olarak hisseder bir duruma gelmiştir. Acı, keder, hastalık, yoksulluk, kimsesizlik, ölüm, dönemin insanının temel özellikleri haline gelmiştir.

Varoluşçular, insanı anlayabilmek için onun içinde yaşadığı yaşamı tanımaya, açıklamaya çalışmışlardır. Bunu yaparken de felsefenin geleneksel olarak ortaya koyduğu

eğilimlere karşı çıkarlar. Birey içinde yaşadığı toplumu yaşarken tanır ve öğrenir. Birey lece, birey yaşayarak bilgiye ulaşır. Birey yaşarken, yaşamın birçok detayını görür. Bireyin bunları belirlenmiş belli tekniklere göre öğrenmesine gerek yoktur. Varoluşçulara göre, bireyin, birikmiş bilgilerden, deneylerden yola çıkarak yaşamı tanıması yerine, yaşadığı şeylerden bilgiye ulaşması doğrudur. Tabii ki, bu, açıkça bilime, yani insan aklına karşı bir tavidir. Önce varoluş gelir diyerek başlayan bu öğreti, bireyin yaşam deneyimlerini öne çıkartırken ve bunu bilgiye ulaşmasının yolu olarak öne sürerken akla karşı bir başkaldırı öğretisi olarak görülür.³⁸ Akla karşı başkaldırının tabii ki bazı nedenleri vardır. Bu tür düşünceler, genellikle akıl güçlerine güven duyulan uzunca bir dönemin sonrasında görülürler.³⁹ Yaşadıkları dönem açısından insanın içine düştüğü bunalımlardan kurtulabilmesi için varoluşun özden önce geldiğini söyleyen varoluşçular, insanın içine düştüğü bu duruma başkaldırması gerektiğini söylerler. Bu başkaldırışı yaparken, akıl yoluyla bilginin araştırılarak insanın mutluluğuna bir şey katmasının söz konusu olmadığını açık bir şekilde belirtirler. Onun yerine yaşamın kendisini anlamının gerekli olduğunu vurgularlar. Bu şekilde varoluşçular istemeden de olsa akla karşı bir başkaldırı içinde olmuşlardır.

Varoluşçuluk, XX. yüzyılın bilime karşı başkaldırı niteliğindeki önemli öğretilerinden biri olarak, felsefe, siyasal düşünceler ve daha da önemlisi sanat alanında ağır basmıştır. Varoluşçuların çoğu, felsefe ve siyasal düşünceler alanlarından çok edebiyat eserlerini kaleme almışlardır. Varoluşçulukla ilgili görüşlerini, edebiyat sanatının anlatım olanaklarını kullanarak oyunlar, öyküler, denemeler, romanlar şeklinde ortaya koymuşlardır. Düş gücüne dayanan bu edebi eserler, insanların gündelik yaşamlarını yansıtan içten eserlerdir. Bütün bu çalışmalarında varoluşçular insanı ele almışlardır. İnsanın toplumsal yaşamı içinde, içine düştüğü dehlizlerden nasıl kurtulacağını söylemeye çalışmışlardır. Peki, bu öğreti insanlara gerçekten çözüm yolları sunabilmiş midir?

“İnsanın kendi kendini yitirdikten sonra, bütün dünyayı ele geçirmesi neye yarar?”

Bundan dolayı varoluş felsefesi bir bunalım felsefesi olmuştur: Bu felsefe yeni bir dizge kurmak istemiyor, tam tersine, insanları karar verme durumuna getirmek istiyor; öğretmek istemiyor, yeni bir tavır alışa çağırıyor; çağı yeni bir biçimde açıklamak istemiyor, onu yargılıyor; sakinleştirmek değil, ürkütmek onun amacı; sentez de istemiyor, ya o-ya o karşısında bırakıyor.⁴⁰

Varoluşçuluk XX. yüzyıla ait bir öğretilerdir. Modern anlamda varoluş kavramını kullanan Danimarkalı düşünür *Søren Kierkegaard* (1813-1855) varoluşçuluğun en önde gelen temsilcisidir. Hatta kurucusu olarak da kabul edilir. Bu öğretinin tarihsel kökenlerine inildiğinde, Antikçağa *Sokrates* (İÖ 469-399) ve Aziz *Augustinus*'a (İS 354-430) kadar geri gitmek gerekir. XX. yüzyılda etkin olan bu öğretiyle ilgili olarak *Blaise Pascal* (1623-1662), *Friedrich Nietzsche* (1844-1900), *Henri-Louis Bergson* (1859-1941), *Karl Theodor Jaspers* (1883-1969), *Martin Heidegger* (1889-1977) gibi düşünürleri anmak gerekir. Ayrıca *Franz Kafka* (1883-1924), *F. H. Dostoyevski* (1821-1881), *Simone de Beauvoir* (1908-1986), *Albert Camus* (1913-1960) gibi edebiyatçıları da varoluşçu öğ-

reti içinde anmak gerekir. Onlar da bu öğretiyi edebiyata taşımışlardır. Varoluşçu öğretinin XX. yüzyılda yaygınlaşarak toplumsal yaşam içinde yerini almasında ise *Jean-Paul Sartre* (1905-1980) etkili olmuştur. Sartre, düşün adamı, sanatçı ve siyasal aktivist bir kişi olarak varoluşçuluğu çok boyutlu olarak yaşamıştır. Düşünür olarak varoluşçulukla ilgili felsefi metinler kaleme alırken, aynı zamanda edebiyatçı yönüyle de roman ve oyunlar yazmıştır. Yaşadığı dönemin güncel siyasal olaylarında da varoluşçu anlayışıyla etkin bir şekilde yer almıştır.

Sartre'in ünlenmesini sağlayan, *Bulanı* (1938, *La Nausée*) adlı romanıdır. Sartre, bu romanını günlük biçiminde yazmıştır. Romanın kahramanı Antoine Roquentin, içinde yaşadığı topluma karşı isyan durumunda olan bir kahramandır. Bu haykırışın altında hem topluma hem de kendisine karşı duyduğu nefret vardır. Sartre, bu özgün romanında varoluşçu düşünceyle ilgili önemli ipuçları vermiştir. Bu anlamda *Bulanı* adlı bu ünlü romandan yaygın olarak verilen örnek şu paragraflardır:

Biraz önce parktaydım. Atkestanesinin kökü, oturduğum sıranın tam altında toprağa gömülüydü. Bunun bir kök olduğunu hatırlamıyordum artık. Kelimeler ortadan kaybolmuş ve onlarla birlikte, nesnelerin belirttiği anlam, kullanılış biçimleri ve insanların, üzerlerine çizmiş oldukları hafif işaretler de ortadan kaybolmuştu. Başım öne eğik, iki büklüm, oturmuştum. İçime korku salan, bu kapkara, boğumlu, yaban kitlenin karşısında yapayalnızdım. Sonra birden o kavrayışa vardım.

Soluğumu kesti bu. Şu son günlerden önce, "Varoluş"un ne demek olduğunu hiç sezmemiştim. Ben de deniz kıyısında baharlık elbiseleriyle dolaşanlar gibiyim. Ben de onlar gibi, "Deniz yeşildir, yüksekteki şu beyaz nokta bir martıdır," diyordum, ama bunun var olduğunu, martının bir "var olan-martı" olduğunu sezmiyordum; çünkü genel olarak varoluş kendini saklar. Varoluş şuradadır, çevremizdedir, bizdedir; Bizdir, ondan söz açmadan iki kelime söyleyemeyiz ama ona dokunulmaz da. Varoluş üzerine düşündüğümü sandığımda, hiçbir şey düşünmemiş olduğumu söyleyebilirim; kafamın içi bomboştu ya da bir kelime vardı yalnız; yani "varlık" kelimesi vardı. Ya da düşündüğüm... Bilmem ki nasıl söylesem? Evet, düşündüğüm *ilişkinlik*i; denizin niteliklerinden biri olduğunu söylüyordum kendime.⁴¹

Sartre yukarıdaki paragraflarda romanın kahramanı ağızından nesnelerin varoluşunu göstermektedir. Roquentin'in varoluşu keşfi, nesneleri basit bir şekilde tanımak, gözlemek ya da neye yaradıklarını belirlemekten öte bir şeydir. Roquentin içinde yaşadığı toplumun dehlizlerini bulantı duyacak şekilde net görmesine rağmen eli kolu bağlı bir aydındır.

Sartre, varoluşçu öğreti içinde yer alan diğer arkadaşları gibi bütün eserlerinde varlık sorununu ele alır. Onlar, yaşadıkları dünyayı anlamak ve açıklayabilmek için kendilerinden önceki felsefi anlayışların yeterli olmadığını farkına varmışlardır. Sartre için amaç insandır. Savaşlar, ekonomik ve sosyal yıkıntılar içinde ne yapacağını şaşırmış, kendinden bile bulantı duyan insan, Sartre'in eserlerinin temel konusu olmuştur. Sartre insanın içinde bulunduğu bu acıklı durumu başka insanlara gösterebilmek için

tiyatroyu da kullanmıştır. Bu amaca yönelik oyunlar yazmıştır. *Sinekler* (1943; *Les Mouches*) adlı oyunu 1943 yılında sahnelendikten sonra Sartre ve varoluşçuluk ün kazanmıştır. *Sinekler*, İkinci Dünya Savaşı yıllarında Nazi Almanyası'nın egemenliğinin etkili olduğu yıllarda sahnelendi. Sartre, *Sinekler* ve diğer oyunlarında da alttan alta insanların kendi gibi diğer insanlara karşı öfkelerini ele alırken, öte yandan da insanın kurtuluşu için eyleme geçmesi gerektiğini vurgular. Sartre, *Sinekler* adlı oyunuyla birlikte 1943'te varoluşçulukla ilgili görüşlerini ortaya koyduğu *Varlık ve Hiçlik* (1943; *L'Être et Le néant*) adlı eserini yayımladı. Varoluşçu öğretiyi ilgili temel düşüncelerinin yer aldığı *Varlık ve Hiçlik* kelimenin tam anlamıyla taşlı pilavdır. Yani anlaşılması felsefeciler için bile çok zor bir eserdir. Sartre ise üstüne basarak şunu söyler: Yaşanılan gerçeği anlamak kolay değildir, gerçek anlamsızdır. Böylece, eserinin güç anlaşılmasının nedenini belirlemeye çalışır.

Sartre'a göre, varoluşçuluğun bütün temel özelliklerini içine alan bir tanım yapmak çok kolay bir şeydir: "...Her nesnenin bir varoluşu ve bir de özü vardır. Öz, bir nesnenin özelliklerinin değişmez bütünlüğüdür; varoluş ise, evren içinde gerçek olarak bulunuştur."⁴² Sartre, dinsel düşünceden kaynaklanarak, insanların özün önce, varoluşun ise sonra geldiğine inandıklarını söyler. Konuyla ilgili olarak şöyle bir örnek verir: Ev yaptıracak olan bir kimsenin ne şekilde bir ev yaptıracığını bilmesi gerekir. Bu durumda, öz, varoluştan önce gelir. Aynı şekilde, insanı Tanrı'nın yarattığına inananlar da, Sartre'a göre: "Bütün XVIII. yüzyıl, 'insan doğası' denen, herkeste ortaklaşa bulunan bir özün varlığına inanmıştır. Varoluşçuluğa göre ise, insanda –ve sadece insanda– varoluş özden önce gelir."⁴³ Sartre diğer varoluşçular gibi bu öğretinin temel ilkesi olarak: Varoluş özden önce gelir demektedir. İnsanın bu öğretide temel konu olması açısından ise durum açık ve nettir. "Önce insan vardır, şu ya da bu olması daha sonra gelir."⁴⁴

Sartre insanla ilgilenir, bu insanlar onun yaşadığı dönemin toplumsal yaşamı içinde yok edilmiş olan insanlardır. "Her şeyden önce şunu söyleyelim: Varoluşçuluk deyince, insanın yaşamasına yol veren ve her gerçeğin, her eylemin bir çevreyi, bir insancıl özneliği kucakladığını gösteren bir öğreti anlıyoruz."⁴⁵ Varoluşçular, varoluş özden önce gelir derken, insanı öne çıkartırlar. İnsan bir bitki gibi tohum ya da yumurta tarafından önceden belirlenmiş değildir. Sartre'ın deyimiyle insan kendini nasıl yaparsa öyledir. İnsan, nasıl olmayı düşünüyorsa öyle olacaktır. İnsan özgür bir yaratık olarak, nasıl olmayı tasarlıyorsa ona göre seçim yapar. Sartre'a göre, insan, bir yosun, bir karnabahar ya da çürümüş bir nesne değildir. İnsan bütün bu nesnelerden farklı olarak kendisini yaratır. Bu yaratış süreci içinde Sartre, insanın *kendini seçip* yarattığını vurgular. O, insanın özgür iradesiyle seçmesini öne çıkarmıştır. Bu anlamda varoluşçuların vurguladığı şey, Sanayi Devrimi sürecinde ortaya çıkan yeni dünya düzeninde, insanın içine düştüğü durumdan, insanın kendi kendini yaratarak kurtulmasıdır. Geleneksel felsefenin öğretileriyle, Sartre'a göre, bunu başarmak mümkün değildir.

Sartre, tanrıtanıma bir varoluşçudur. Ona göre tanrı yoktur. İnsan kendisini yaratır. İnsanı yaratan bir Tanrı olmadığı için buyruklarına uyacağı bir Tanrı da yoktur diyen Sartre, insanın seçimlerini yapma konusunda tamamen özgür olduğunu belirtir.

İnsan yaptığı her şeyle ilgili olarak sadece ve sadece kendisine karşı sorumludur. Sartre'a göre, varoluşçuluk insanın sorumluluğuna özel önem verir. Sartre, insanın hem kişisel hem de dış dünyayla ilgili her şeyi özgür iradesiyle seçebileceğini söyler. İnsan, kendi başına bırakılmış bir durumdadır. Varoluş özden önce geldiği için, Sartre'a göre, verilmiş ve yaşama karşı donmuş bir insandan söz edilemez. İnsan özgürdür ve insan demek özgürlük demektir. Özgürlük, insanı doğadaki diğer nesnelerden ayıran en temel özeldir. Sartre şöyle der:

...“İnsan özgür olmaya mahkûmdur, zorunludur” sözüyle anlatıyorum. Zorunludur, çünkü yaratılmamıştır. Özgürdür, çünkü yeryüzüne geldi mi, dünyaya atıldı mı bir kez, artık bütün yaptıklarından sorumludur.⁴⁶

Sartre'a göre, özgürlük insan doğasının bir parçası değildir. Özgürlük insanın bilinçli varlığının bir parçasıdır. Sartre'ın üzerinde belirttiği nokta, insanın bütünüyle özgür olduğu, insanın yaptığı bütün seçimlerin sonucunda iyi ya da kötünün ne olduğunun tamamıyla kendisine bağlı olduğudur. Sorumluluk bütünüyle insanın kendisindedir. Sartre göre insan, özgürlüğü yalnız kendisi için değil, diğer insanlar için de istemelidir. Ona göre insan sadece kendisinden değil, herkesten sorumludur. “Kendine karşı sorumlu olunca, herkese karşı da sorumlu oluyorum. ...Yani kendimi seçerken gerçekte insan'ı seçiyorum. Bu durum bunaltı, bırakılmışlık, umutsuzluk gibi görkemli sözcüklerin örttüğü şeyi anlamamızı sağlar.”⁴⁷ Sartre, başkalarının hakları ve özgürlükleri için eylem yapar, ABD'nin Vietnam Savaşını, Fransa'nın Cezayir'i işgalini kınayan sokak gösterilerine katılır. 1968 Olaylarında Paris'te öğrencileri destekler. Bu yönüyle bakıldığında da Sartre insanın toplumsal yaşam içinde verdiği mücadelenin tek başına değil, diğer insanlarla birlikte yapılması gerektiğini söyler. O, öğretisiyle ilgili olarak düşüncelerini sadece yazılı metinlerde değil uygulama içinde de sergilemiş bir düşünürdür. Ona göre, insan, varoluşunu ancak bu şekilde, yani kendi özgürlüğünün diğer insanların özgürlüğüne bağlı olduğunu anlayarak gerçekleştirir.

Varoluşçu öğretisi, siyasal düşünceler yönüyle ele alındığında, doğal olarak dönemin siyasal olayları belirleyici olarak öne çıkar. Nazi Almanyası'nın Avrupa'yı işgal etmesi, Sartre'ın ülkesi Fransa'nın bu işgalden nasibini almış olması, doğal olarak Sartre'ın siyasal düşüncelerini etkilemiştir. İlk günden beri kaleme aldığı yazılarda, onun yaşadığı şeylerin izleri görülür. O, İkinci Dünya Savaşı sırasında Hitler'e karşı savaşmıştır. 1943'te yayımladığı ünlü eseri *Varlık ve Hiçlik*, savaş yıllarının yaşantısından ortaya çıkmıştır. Bu eserinde insanla ilgili ele aldığı konular, yaşadığı dönemin izlerini taşır. Sartre'ın Nazi Almanyası'nın zulmünde Fransız Direnişçileriyle birlikte yaşadıkları, insanın kendi başına bırakılmışlığı sorununu, bu kez savaş ortamında düşünmesini sağlamıştır. “Herkes için iyi olmayan şey, bizim için de iyi olamaz,”⁴⁸ diyen Sartre için insanı bekleyen el değmemiş bir yarın söz konusudur. Her durumda insan bu geleceği yapar ve ortaya çıkarır. Geleceği, insanların birlikte belirleyeceğine olan eğilimi onu savaş yıllarında, insanlarla dayanışma, özgürlük konularına, siyasal düşünceler açısından sosyalizm ve komünizm düşüncelerine yöneltmiştir.

Sartre insana toplumsal yaşam içinde belli kurallara uymasını dikte eden otoriteye karşıdır. Ünlü *Sinekler* oyununda Orestes, kendisine buyruklar yağdırarak boyun eğmeye zorlayan bir otorite olarak Jupiter'e şöyle der:

Kendi kendime yabancıyım, biliyorum. Doğanın dışındayım, doğaya karşıyım, bağışlatıcı bir nedenim yok, kendimden başka hiç kimseden en ufak bir yardım bekleyemem. Ama senin yasana dönmeyeceğim: kendi yasamdan başka yasa tanımamaya yargılıyım.⁴⁹

Yani herkes doğruyu ve yanlışlı kendisi özgür olarak belirler. Sartre şunu da vurgular: "Kendi özgürlüğümle birlikte başkalarının özgürlüğünü de istemek zorundayım" der. Sartre, Marx'cı düşünceye eğilim gösteren bir düşünür olarak, bireyi ve onun özgür iradesiyle her şeyi belirlemesi gerektiğini temel konu olarak öne çıkarır. İnsanların dayanışmasını da bu temel konu üzerine konumlandırır. Sartre, kendi deyimiyle, Marksizmin kıyısında gelişmiş bir öğretiye sahip olmasına rağmen, temel konusu olan insanı ele alış yönüyle Marksizmden çok farklıdır. İnsanı ele alış açısından varoluşçuluk, temel bir konuda, Marx'ın öğretisinden ayrılır. Marksizm insanın birey olarak tek başına ortaya koyduklarına karşı çıkmaz, ancak Marx, insanın özünün aslında toplumsal ilişkilerin bütünü olduğunu açık bir şekilde belirtir. Marx'a göre, insanın özü, her bireyin doğasında var olan bir şey değildir. İnsanın gelişmesi de toplumsal ve tarihsel bağları değerlendirilerek anlaşılabilir. Marx'ın öğretisinde insan, işçi sınıfı olarak öne çıkartılmıştır. Öğretinin amacı komünizm ütopyasına ulaşmaktır. Bu süreç içinde insanların, proletarya olarak üstüne düşeni yapması gerekir. Özellikle de Sartre'ın yakınlık duyduğu Sovyet uygulamasında insan, partinin belirlediklerini yerine getiren bireydir.

Marksizmin ulaşmak istediği siyasal düzen, tek insana değil, proletaryanın iktidarına yöneliktir. Sartre'ın varoluşçuluğu aslında temel noktalarda Marksizmle çatışmaktadır. Sartre, Marx'ın materyalizmini insanın özgürlüğünü engelleyici olarak görür. Hatta proletarya devrimi için şöyle der: "Materyalizmin miti bir gün devrim *tasarısını* boğarsa ne yapacaklar?"⁵⁰ Siyasal düşünceler açısından bakıldığında, direnişlerde Marksistlere hayran olan, öte yandan, Marksist öğretinin temel varsayımlarını reddeden bir düşünür olarak, "...Sartre, belki günümüze dek yaşamış sosyalistlerin en acayibidir".⁵¹ Farklı bir *humanist* aydın olarak görülen Sartre için yapılan bir değerlendirme de şöyledir:

Sartre için savunulabilir tek amaç, baskı altındaki sınıfların kendilerine baskı yapanları içlerine alıp eritmelerine izin vermek, tüm insanlığı tek bir sınıf içinde karıştırıp birleştirmektir. İnsan soyunun gerçek bir dayanışmasına, ancak bu yolla, tüm insanların tek tük olarak birleşmeleriyle ulaşılabilir.⁵²

Sartre, Fransa'nın işgali yıllarında komünistlerle ilişkiye girdi. Fransız Komünist Partisi'ne üye olmadığı halde partinin düşüncelerini savunan *Letter Françaises* gazetesi ve ünlü haftalık gazete *Action*'da yazılar yazdı. Kapitalizme ve faşizme karşı olduğu için Sartre kendisini komünistlere yakın gördü. Dönemin sosyalist aydınları gibi Sovyet sistemine ilgi duydu. Marksizmin ütopyası olan proletarya devrimi, Sartre'ın aklına pek yatmadığı gibi, Sovyet sisteminin ortaya koyduklarına da kuşkuyla yaklaştı. Özellikle de 1956'da

Sovyet birliklerinin Macaristan'ı işgal etmesi karşısında, Fransız Komünist Partisi'ni, Sovyetler Birliği'ni desteklemesi nedeniyle sert bir dille eleştirdi. Bütün bunlar Sartre'ı Marksizm düşüncesinden tamamen uzaklaştırmadı. Aksine kendine özgü bir sosyalizme yöneldi. Marksizmin Sovyet uygulamasını da eleştirirken *Lev Troçki*'nin (1879-1940) sürekli devrim tezini hatırlatan bir sosyalizmi savundu. Ona göre Marksizm, ülkeden ülkeye ortaya çıkan farklı durumları göz ardı etmemelidir. Sartre'ın özellikle de vurguladığı şey, Marksizmin insanların tek tek özgürlüklerini öne çıkarması gerektiğidir. İnsanı statik ve durgun bir şey olarak görmeyen Sartre'ın, insanı yeni durumlarda ve bir arayış içinde görmesi nedeniyle Marksizmle dirsek temasında olması doğaldır.

Sartre, insanı toplumsal yaşamı içinde yalnızlığa itilmiş, yaşamın dehlizlerinde, trajik bir durumda görür. İnsanın sorunlarını çözümlerken de yine insanı tek başına bir çıkış noktası olarak görmüştür. Bu durum ise Sartre'ın şiddetle karşı çıktığı *öznellik*dir. Onun düşünceleri ne yazık ki bireyin egemen olduğu öznelci bir düşüncedir. Bu öznelci tavır tabii ki onun Marksist öğretiye olan yakınlığı açısından en önemli çelişki olarak görülür. Bütün bu çelişkilerine rağmen Sartre, yaşadığı dönemle ilgili açıklamalar getirmeye çalışmıştır. Çelişkilerine karşın başarılı bir düşünürdür. Varoluşçu öğretisi içindeki başarısı kişiliğinin hem sanatçı hem de eylemci yönünden kaynaklanmaktadır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında maddi ve manevi olarak altüst olmuş toplumsal yaşamın içindeki insanı ele almıştır. Bunu yaparken, tek tek insanları tanımaya yönelmiş usta bir edebiyatçı olarak ortaya çıkar. Bu tavır onu başarılı kılmıştır. Ayrıca, eylem adamı olarak, Ekim 1964'te Nobel Edebiyat Ödülü'nü geri çevirirken, bir sanatçının kendisini kurumsallaştıracak şeyleri geri çevirmesi gerektiğini belirtiyordu. Hatta, Lenin Ödülü'nü bile geri çeviririm demiştir. Yaşamının son günlerine kadar, Vietnam Savaşı karşıtı Russell Mahkemesi (1965) ve Irkçılığa karşı hareketler içinde yer almıştır. Sartre, Sofist düşünür Protagoras gibi insanı öne çıkarmıştır. *Var olanların varlığı, var olmayanların yokluğu* konusunda insanı her şeyin ölçüsü durumuna getirmiştir. Sartre'ın en olumlu ve etkin şey olarak da öne çıkarttığı konu ise özgürlük arayışıdır. Sartre, kendi deyimiyle, düşünceleriyle dünyayı değiştirmeye çalışmadı, insanlığı ileriye götürmeye yönelik güçleri fark ederek içinde yer almaya çalıştı.

1900'lü Yıllar: Yeni Bir Yüzyıl

1800'lü yılların son çeyreğindeki yıllar, yeni bir yüzyıla girerken insanlığın yaşadığı mutlu ve sakin yıllar olarak anılacaktır. Sanayi Devrimi'nin getirdiği yeni toplumsal düzenin olumsuzluklarına rağmen 1800'lü yılların son çeyreği, altın yıllar olarak anılacaktır. Kuşkusuz bu karşılaştırmamızın nedeni, insanlığın 1900'lü yılların ilk elli yılında yaşadıklarıdır. Bu dönemi yaşayanlar için önceki on yıllar tartışmasız olarak düzenli ve mutlu yıllar olarak görülecektir. 1900'lü yılların ilk elli yılında Kıta Avrupası'nın yaşadığı olaylar, bölgeyi aşarak bütün dünyayı etkilemiştir. Bu olayların en önemli olanları şunlardır: Birinci Dünya Savaşı (1914-1918), Sovyet Bolşevik Devrimi (1917), Büyük Bunalm (1929-1933) ve İkinci Dünya Savaşı (1939-1945).

Birinci Dünya Savaşı, Almanya, Avusturya-Macaristan, Bulgaristan ve Osmanlı Devleti'nin oluşturduğu İttifak Devletleri'yle, İngiltere, Fransa, Rusya, İtalya, Japonya ve ABD'nin oluşturduğu İtilaf Devletleri'ni karşı karşıya getirmiştir. Bu savaş İtilaf Devletleri kazanmıştır. İtilaf Devletleri liberal düşüncüyü savunan devletlerdir. Savaş liberal düşüncenin gerektirdiği demokrasi ilkeleri doğrultusunda değil, savaşın kendine özgü mantığı içinde gelişmiştir. Bu mantık da İtilaf Devletleri'nin özellikle de Fransa, İngiltere ve ABD'nin savunduğu demokrasi ilkeleriyle çatışan şeylerdir. Bu savaş, demokratik bir şekilde yapılan tartışmalar sonrasında değil, liberal demokrasiyi savunan ülkelerin demokrasiyle ilgili ilke ve kurumları göz ardı etmesiyle gerçekleşmiştir. Bu büyük savaşın dönemin Avrupası'nın ülkelerini kendi aralarında bir çatışmaya sokması sonucu, okyanus ötesindeki ABD güçlü bir konuma gelmiştir. Avrupa ülkelerinin birbirleriyle savaşması sonucunda bütün Avrupa'nın güçsüz konuma geldiği ortamda, ABD savaş öncesine göre Avrupa'ya karşı çok farklı bir konuma gelmiştir. Ayrıca, bu büyük savaş, her şeyi askeri kazanımlar olarak gören totaliter anlayışların, insanlık açısından nelere mal olduğunu göstermiştir. Avrupa'nın egemen ilkeleri yıkıma sürüklenirken, uzun yıllar sonucunda oluşmuş Avrupa kültürü de yıkıma uğramıştır.

Yine bu dönemde Rusya'da 1917 Devrimi'yle Bolşevikler'in iktidara gelişi, Avrupa'da ekonomik gücü elinde tutanları ürkütmüştür. Kapitalist sistemin ekonomik gücünü ve toplumun siyasal örgütlenişini yönlendiren bu egemen sınıf, sosyalizm diye alternatif bir devlet yönetiminin farkına varmıştır. Onların gözünde hayali bir rejim olan sosyalizm, Bolşevikler'le birlikte kapitalizmin seçeneği haline gelmiştir. 1917 Sovyet Devrimi'yle birlikte sosyalizm gerçek bir seçenek, yaşayan ve giderek de güçlenen bir devlet olarak dünya sahnesindedir. Kapitalist sistem karşısındaki bu rejim, Avrupa ülkelerinden başlayarak birçok ülkede fabrikalarda çalışan işçilerin umudu olmuştur. Sovyet Devrimi'yle ilgili olarak üzerinde durulması gereken bir konu da şudur: Bu yeni rejim, kapitalist sistemin itici gücünü sağlayan burjuva sınıfının sosyalist sisteme karşı duyduğu korkudur. Sovyet sistemi de bu korkuyu pekiştirmeye yönelmiştir. Eski düzenin temsilcileri dediği burjuva sınıfını sistemin dışına itmiştir. Oysa, Fransız Devrimi sonrasında egemen sınıf olan burjuvazi, eski rejimin temsilcisi aristokrasiyi sistemin dışına itmemiştir. Aristokrasi burjuvaziyle uyum içinde bir arada olmuştur. Bolşevikler'in eski rejimin temsilcilerine yaptığı uygulamalar, Batı ülkelerindeki kapitalistlerin korkulu rüyası olurken, aynı zamanda kapitalist sistemi de kendini sosyalizme karşı korur konuma getirmiştir.

Bolşeviklerin sosyalist sistemi, Birinci Dünya Savaşı sonrasında sadece Avrupa'yı değil bütün dünyayı etkiler bir duruma gelmiştir. Bu etki özellikle ekonomide kapitalizmi, siyasal sistemde parlamenter demokrasiyi savunan Avrupa ülkelerinde hissedilmiştir. Liberal düşünce sisteminin uygulamada ortaya çıkan eksiklikleri, sosyalist sistem açısından kullanılmıştır. Örneğin, liberal anlayışın savunduğu fırsat eşitliği ne ekonomik ne de siyasal sistemde gerçekleşebilmiştir. İnsanlar, ekonomi alanında tek tek birey olarak kendilerini gösteremedikleri gibi, parlamenter sistemin siyasete yön veren süreçleri içine girememişlerdir. Liberal sistemin, ekonomi ve siyasi alanlardaki eşitsizliği belirgin bir şekilde ortaya çıkarmıştır. Dönemin liberal sistemleri içinde yaşayan insanlar için

hem çalışma hayatında hem de siyasi alandaki eşitsizlik, onları yeni rejim arayışlarına yöneltmiştir. Dönemin alternatif rejimi ise Bolşevikler'in sosyalist sistemi olmuştur.

Liberal demokrasinin ekonomisi bu dönemde tarihsel bir olay yaşamıştır. New York Borsası *Kara Perşembe* adı verilen ani bir çöküşle, sistemin yaşayacağı ekonomik bunalımın kıvılcımını çakmıştır. 24 Ekim 1929 tarihinde gerçekleşen borsa çöküşüyle birlikte liberal ekonomik sistem, daha önce hiç bilinmeyen bir çöküntü içine girmiştir. *Büyük Bunalım* olarak adlandırılan bu ekonomik çöküntü, ABD'de yüzlerce bankanın iflas etmesine, fabrikaların kapanmasına, çalışan nüfusun dörtte birinin işsiz kalmasına neden olmuştur. Kapitalist sistemin yaşadığı bunalım sadece ABD'yi değil, dönemin sanayileşmiş Avrupa ülkelerini de etkilemiştir. Büyük Bunalım, kapitalist sistemin ortaya çıkardığı yapısal bir sorundur. Bu bunalım, sosyalizm gibi farklı bir siyasal sistemin oluşturduğu etkiler sonucunda değil, kapitalist sistemin kendisinden kaynaklanmıştır. Kapitalist ekonomi kendi içinde bir canavar yaratmıştır. 1930 yılında bunalımın etkisi toplumun her alanında hissedilmiştir. Bir taraftan üretim düşerken, var olan mallar da insanların işsiz ve parasız kalmaları sonucunda depolarda yığılmıştır. Bu ekonomik çöküntü, kuşkusuz insanlar için sayısız kişisel soruna neden olmuştur.

Büyük Bunalım, 1929-1933 yılların arasında yaşandı. Bu yıllar, toplumsal açıdan bakıldığında liberal sistemin felaket yılları olmuştur. Bu çöküntüyü yaşayan ülkelerde ne siyasal ne de ekonomik sistem kökten değişmiştir. Kapitalist sistem, devlet desteğiyle bunalımdan çıkmayı başarmıştır. Bu süreç içinde kapitalist sistemde önemli değişiklikler olmuştur. Kapitalist sistem, Büyük Bunalım'dan birleşerek, güçlenerek ve dünya siyasetine yön vermeye hazır bir biçimde çıkmıştır. 1929 bunalımından sonra dünya açısından yaşanan değişim ise Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki geçici barış döneminin sona ermesidir. Birinci Dünya Savaşı sonrasında maddi ve manevi çöküntüler üzerine yeni bir Avrupa kurulmuştur. Barış anlaşmalarından sonra ortaya çıkan yeni ülke sınırları, insanları göçebe durumuna getirmiştir. Yeni Avrupa düzeninde siyasi ve ekonomik kargaşalıkların ardı kesilmemiştir. Bütün bu kargaşanın temelinde ise, yenik ülkelere karşı anlaşmalarla belirlenmiş, ancak kabul edilemeyecek ağır koşullar yer alıyordu. Birinci Dünya Savaşı'nın yenik ülkeleri, barış anlaşmalarıyla öne sürülen koşulları, acımasızca hazırlanmış dayatmalar olarak görmüşlerdir. Almanya başta olmak üzere yenik ülkeler bu anlaşma şartlarını değiştirmeye yönelmişlerdir. Büyük Savaş sonrasında Avrupa'da ortaya çıkan bu tabloya 1930'larda bir de Büyük Bunalım'ın yansımaları eklendikten sonra toplumsal yaşam, her yönüyle Avrupa'lılar için bir çöküntüye dönüşmüştür. Bu ortam, siyasi rejim açısından totaliter rejimlerin güçlenmesini sağlayarak İtalyan Faşizmi ve Alman Nasyonal Sosyalizmi'ni ortaya çıkarmıştır.

Büyük Savaşın ardından yapılan barış anlaşmaları, askeri anlamda savaşı sonlandırmasına rağmen ülkeler arasındaki anlaşmazlıklara çözüm getirememiştir. Avrupa ülkeleri arasındaki gerginlikler devam ederken, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından yirmi yıllık bir geçici barış döneminden sonra 1939'da İkinci Dünya Savaşı başlar. Almanya, İtalya ve Japonya'nın öncülüğünde oluşturulan Mihver Devletleri'ne karşı İngiltere, Fransa, SSCB, ABD ve Çin'in oluşturduğu Müttefik Devletleri savaştı. İkinci Dünya Savaşı, 1945'te Müttefik Devletlerin zaferiyle sonuçlandı. Savaş sırasında toplam 40-50

milyon insan öldü. Birinci Dünya Savaşı'nın tersine, bu savaş bütün dünyaya yayıldı. Bütün kaynaklarını savaşa ayıran ülkeler doğal olarak sosyal sorunlar yaşadılar. Yirmi yıl arayla iki dünya savaşı yaşayan Avrupa ülkeleri, sadece askeri ve ekonomik açıdan değil, siyasal ve toplumsal açıdan da parçalandılar.

İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki koşullar siyasal ve ekonomik sistemler açısından birbirinin karşıtı olan iki ülkeyi dünya sahnesinde öne çıkarmıştır. Bunlar liberal demokrasiyi temsilen Amerika Birleşik Devletleri (ABD) ve Marksist öğretiyeye göre kurulmuş ve sosyalist sistemi temsil eden Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri Birliği'dir (SSCB). Savaş sırasında müttefik olan bu iki ülke arasındaki gerginlik, savaşın sona ermesiyle açık bir şekilde ortaya çıkmıştır. ABD'nin ve SSCB'nin oluşturduğu sivrilme noktaları, hem siyasal hem de ekonomik sistemler açısından dünyayı yeni bir bölünmeye götürmüştür. ABD ve SSCB başta olmak üzere müttefikler arasında, siyasi ve ekonomik konularda silahın kullanılmadığı bir savaş dönemi (1947) başlamıştır. Doğrudan silaha başvurulmadığı için *Soğuk Savaş* terimiyle adlandırılan bu yeni dönem, ABD ve SSCB'yi süper güç olarak dünya sahnesine çıkarmıştır. Böylece, savaşın galibi olan bu iki büyük ülke, dünyayı iki kutuplu bir döneme götürmüşlerdir. İki kutuplu dünyada Soğuk Savaş dönemi, 1960'lı yıllara kadar silahlanma yarışının yanı sıra, siyasal ve ekonomik sistemler yönüyle de kapitalizm ve Marksizm çatışması şeklinde kendini göstermiştir.

Toplumsal yaşamı, sadece ülkelerin siyasi ve ekonomik mücadeleleri ya da kültürel, ekonomik, dini olayların bütünü olarak görmek doğru değildir. Toplumsal yaşam bütün bu sözü edilen konularla birlikte, insanların yaşamdan zevk almaya yönelik etkinlikleri içeren eğlence kültürü, güzel giyinme, bakımlı görünme, çalışma zamanı dışında kalan boş zamanını en verimli şekilde kullanmaya yönelik alışkanlıkları da içerir. Bunlar, insanların yaşamı içinde yer alan ve basit gibi görünen şeylerdir. Savaşlar, devrimler, bunalımlar gibi olaylarla karşılaştırıldığında basit şeyler olarak görülür. Oysa basit gibi görünen bu şeyler, hem ortaya çıkışı hem de gelişimi açısından derinliği olan konulardır. Şimdi yeniden kitabın başına ve insanın yüzey üzerine resmetme anlayışına dönelim. Tarihsel süreç içinde insanın resmetme anlayışıyla ilgili farklı teknikler ve yüzeyler söz konusu olmuştur. Bir anlamda, her dönem kendine özgü koşullara bağlı olarak yeni resmetme teknikleri ortaya çıkarmıştır. Bu anlamda 1900'lü yılların ortaya çıkardığı resmetme tekniği, fotoğraf geleneğini sürdürmek şeklinde olmuştur. Bu geleneğin sonucunda fotoğrafın duran karesi hareketlenmiştir. Yani fotoğraf, hareketli kareler şeklinde yepyeni bir teknik süreçle ve yepyeni bir yüzeyde ortaya çıkmıştır. *Sinema* olarak adlandırılan bu yeni ortam, 1900'lü yılların savaşları, devrimler ve bunalımlar arasında sıradan bir şey olarak dönemin insanının yaşamına girmiştir. Sinema, 1900'lü yıllarda dönemin toplumsal düşüncesi şekillenirken ortaya çıkmıştır. Sinema yaratıcı insanların buluşudur. İnsanlık tarihi, siyasal ve ekonomik paylaşımı yapanların tarihi olduğu kadar, insanla ilgili konuları sanatın ortamında değerlendirmeye çalışanların da tarihidir. 1900'lü yıllar bu yönüyle incelendiğinde, yüzey üzerindeki hareketli görüntü, siyasal ve ekonomik olaylar kadar insan yaşamına girmiş bir konu olarak karşımıza çıkar. Bu konu, acımasız şekilde savaşlarda birbirini öldüren insanların sadece bu toplumsal olayları şekillendirenler değil, aynı zaman da resmetme geleneğini şekillendirenler olduğunu da göstermektedir.

Hareketli Görüntü



Hareket Algısı: Gerçek ve Görünürde Hareket

İnsanoğlu, tarihin ilk günlerinden beri yüzey üzerinde nesneleri durağan bir şekilde resmetmiştir. Yaşamda hareket halinde olan şeyler, yüzey üzerinde hareketsiz, durağan olarak resmedilmiştir. Nesneleri yüzey üzerinde durağan olarak resmetme eğilimi fotoğrafın geleneksel resmetme teknikleri olan çizmek, boyamak ve kazımak gibi tekniklerde de aynen devam etmiştir. Bu resmetme tekniklerinin temel özelliklerinden biri, nesneleri yüzey üzerinde hareketsiz olarak ortaya çıkarmaktır. Oysa, hareket, yaşamın temel öğelerinden biridir. Cansız varlıkları bir tarafta tutarsak, dünyadaki bütün canlı varlıklar hareket halindedir. İnsanoğlu, tarihin ilk günlerinden itibaren yüzey üzerinde nesnelerin hareketini fark ederek gözlemiş, ancak bunu gördüğü şekilde resmetmeyi başaramamıştır. İnsanoğlu çizerek, boyayarak, kazıyarak ve fotoğrafın resmetme tekniğini kullanarak yüzyıllar boyu yaşamdaki gerçek hareketi yüzey üzerine donuk, durağan olarak resmetmiştir. Peki, canlı varlıkların yüzey üzerindeki resimlerini hareketli olarak resmetmek mümkün değil midir? Bu soruyu yanıtlamadan önce konuyla ilgili doğada gözlemlebilecek bazı basit olayları hatırlamak gerekir. Hareketli nesnelerin yüzey üzerindeki gölgeleri ve yansımaları da hareketlidir. İnsanoğlu bu gerçeğin farkındadır. Canlı nesnelerin yüzey üzerinde ortaya çıkan gölgeleri ve yansımaları durağan değildir. Gölgeler ve yansımaları, hareketli nesnelerin yüzey üzerindeki bir tür hareketli resmidir.

Karanlık bir ortamda elinizin üstüne bir fenerle ışık yönelttiğinizde, elinizin gölgesi (görüntüsü) duvarın üstünde ortaya çıkar. Parmaklarımızı hareket ettirdiğimiz zaman aynı hareket gölge üzerinde oluşur. İnsanoğlu yüzey üzerinde gölgeyi kullanarak kendi-

ni ifade etmeyi yüzyıllar önce fark etmiştir. Gölge yoluyla yüzey üzerinde ortaya çıkan hareketli şeyin üç özelliğinden söz etmek gerekir. İlki, bu konunun fiziksel bir olay olduğudur. Üzerine ışık düşen bir nesnenin başka bir yüzey üzerinde gölgesi belirir. İkincisi, yansıtma yoluyla bir nesnenin yüzey üzerinde bir tür görüntü biçimindeki resminin ortaya çıkmasıdır. Üçüncüsü ise yüzey üzerinde hareketli olarak ortaya çıkan gölgelerin kalıcı olmamasıdır. Bu basit fiziksel olayda belirleyici olan şeyler ise gölgeyi oluşturan nesne, yüzey ve ışık kaynağıdır. Bu anlamda, gölge sadece canlı nesnelerle ilgili bir olgu değildir. Cansız nesnelerin yüzey üzerindeki gölgelerinin insan eliyle hareketlendirilmesi de söz konusudur. Küçük bir ağaç dalı, yaprak ya da bir hayvan şeklinde kesilmiş deri parçası arkasından ışık verilerek gölgesi beyaz bir perdeye yansıtılabilir. Bu şekilde cansız bir nesne, insan eliyle hareket ettirildiğinde perde üzerindeki gölgesi de hareket eder. Sonuç olarak, beyaz bir perde üzerinde nesnelerin görüntü biçimindeki hareketli resimleri üretilmiş olur. Bunun adı *Gölge oyunudur*. Gölge oyunu çok eski tarihlerden beri bilinmektedir. Nesnelerin üzerine düşen ışık, yüzey üzerinde hareketli gölgeler oluşturur. Gölge oyunu bir anlamda, yüzey üzerindeki hareketli görüntüler oluşturmaktır. Perde üzerinde ortaya çıkan hareketli gölgeler, elle tutulabilecek gerçek şeyler değildir. Yüzey üzerinde ortaya çıkan bu görüntüler, geleneksel resmetme ya da fotoğrafın resmetme tekniğinin ürünleri gibi yüzey üzerinde kalıcı şeyler değildir. Bu nedenle de, yüzey üzerindeki bu görüntüler için hayali denir.

Gölgeler ve yansımalar yüzey üzerinde kalıcı şeyler değildir. Bunların yüzey üzerinde ortaya çıkması nesnenin üzerine düşen ışıkla doğrudan ilişkilidir. Ayrıca nesnenin yüzeyle olan uzaklık-yakınlık ilişkisi, ışığın nesnenin üzerine nasıl bir açıyla düştüğü önemlidir. Bütün bunlar yüzey üzerinde ortaya çıkan gölgelerin ve yansımaların büyüklüğünü ve boyutunu belirler. Gölgeler ve yansımalar için nesnelerin yüzey üzerinde ortaya çıkan hayali, kalıcı olmayan görüntüleri denebilir. Bunların yüzey üzerinde üretilmesi için herhangi bir aygıt gerekmez. Belirleyici olan şey, nesne, yüzey ve ışık kaynağıdır. İnsan eli doğrudan işin içinde değildir. Yani bir gölge ya da yansımanın, yüzey üzerinde üretilmesi için, insan eliyle yüzey üzerinde bir şey yapmaya gerek yoktur. Nesne, ışık kaynağı ve yüzeyin ilişkisi sonucunda gölgeler ve yansımalar kendiliğinden ortaya çıkar. Gölge oyununda bile, yüzey üzerinde görüntünün oluşması, doğrudan insan eliyle gerçekleşmez, insan eli görüntüyü oluşturan değildir.

Gölgeleri hareketlendirerek, yüzey üzerinde bir düşüncenin ifade edilebilmesinin yolu açılmıştır. Bu şekilde elde edilen gölgeler, siyah bir lekedir. Gölge oyununda nesneler aydınlatılmış yüzey üzerinde siyah bir şekil olarak görülür. Nesnenin gölge şeklindeki görüntüsü siyah bir lekedir. Bu nedenle, hareketli bir gölge sonuç olarak yüzey üzerinde siyah bir lekenin hareket etmesidir. Gölge için, nesnenin yüzey üzerindeki görüntüsü dersek, bu görüntü üzerinde detayı ve ton değerini göremeyiz, görünen tek renk siyahtır. Oysa, nesnelerin parlak yüzeyler üzerindeki yansımaları farklıdır. Durgun bir su ya da ayna yüzeyinde ortaya çıkan yansımalarda bir ağaç, yürüyen bir insan, bir hayvan bütün ayrıntılarıyla görülür. Yansımalar, bir nesnenin bazı ışık olayları sonucu elde edilen görüntü biçimindeki resimleridir. Yüzey üzerinde ortaya çıkan bu şeyler, nesnelerin gerçesine çok benzeyen hareketli görüntüleridir (resimleridir). Yansımalar, gölgelerden farklı

olarak ton değeri ve detayı içerirler. Bunun nedeni, yansımayı ortaya çıkartan yüzeyin yapısıdır. Yüzeyin yapısı nedeniyle yansımalar gölgeden farklıdır. Gölgeye benzeyen yönü ise, yansımaların da nesnenin üzerine düşen ışık yoluyla yüzey üzerinde oluşmasıdır.

Işık aracılığıyla yüzey üzerinde bir aygıt kullanarak hareketli görüntü üretmek mümkündür. *Karanlık kutu* (*camera obscura*) yoluyla üretilen görüntüler bunun örneğidir. Karanlık kutu gerçeğe benzeyen görüntüler üretir. Bu yönüyle de kopya çıkarmak için bu aygıt kullanılmıştır. Fotoğrafın atası olarak görülen bu aygıt, görmenin doğası üzerine önemli bilgiler vermiştir. Nesnelerin kusursuz biçimde görüntülerini üreten karanlık kutu, nesnelerin renklerini ve hareketlerini etkin bir şekilde yüzey üzerinde üretir. Bu aygıtın ürettiği görüntü durağan değil hareketlidir. Karanlık kutunun önündeki nesne hareket ettiğinde, nesnenin karanlık kutuda ortaya çıkan görüntüsünde de aynı hareket görülür. Karanlık kutunun ürettiği görüntü, fotoğrafın tekniğiyle durağan olarak resmedilmiştir. Fotoğrafın yaptığı, yüzey üzerinde üretilen bu hareketli görüntünün bir an'ını kaydederek resmetmektir. Karanlık kutunun ürettiği görüntüde insanlar yürür, denizin dalgaları, rüzgârın savurduğu yaprağın hareketi, yanıp sönen ışıkları gerçek renkleriyle ve canlı şekilde, yani hareketli olarak görülür. Gölgeler ve yansımalar gibi, karanlık kutunun ürettiği hareketli görüntüler de yüzey üzerinde kalıcı değildir.

İnsan, yüzey üzerinde ortaya çıkan bu görüntüleri gözleriyle görür ve yine görme sistemiyle hareketi algılar. Algılanan hareket, yüzey üzerinde üretilen gerçek bir harekettir. Yüzey durağandır, ancak yüzeyin üzerindeki gölge, yansımalar ya da karanlık kutunun ürettiği görüntüler hareket halindedir. Yüzeyin oluşturduğu başvuru sistemi (referans) aracılığıyla gerçek hareket, görme sistemimiz tarafından algılanır. Tabii ki gölgeler, yansımalar ve karanlık kutunun ürettiği hareketli görüntüler elle tutulabilen gerçek şeyler değil, hayali şeylerdir. Yüzey üzerindeki bu görüntüler, kalıcı olmadıkları elle tutulamadıkları için hayali ya da yanılsama olarak değerlendirilir. Bunların hepsi ışık yoluyla yaratılan bir yanılsamadır. Yüzey üzerinde ortaya çıkan görüntüdeki hareketin algılanması ise yanılsama değildir. Yani gölgeler, yansımalar ve karanlık kutuda üretilen görüntülerde beliren hareket, görmeyle ilgili bir tür yanılsama değildir. Söz konusu olan şey, durağan bir yüzey üzerinde bir nesnenin yer değiştirmesi sonucunda beliren gerçek harekettir.

Yüzey üzerinde hareketli resimlerin üretilmesiyle ilgili başka basit deneyler de söz konusudur. Örneğin, bir kâğıdın üzerine elleri yana doğru açılmış bir insan resmi çizelim. Bir diğer resimde ise aynı insanı kolları başının üzerinde birleştirilmiş olarak çizelim. Bu resimler, belli bir hızda, aralıklarla ardı ardına gösterildiğinde, kâğıt üzerindeki resmin hareket ettiği görülür. Yine bir defterin açıldığı yönden köşesine gelecek şekilde, ayakta duran bir insan resmi, arkasındaki sayfanın köşesine aynı resmin biraz çömelmiş hali ve birbiri ardına sayfaların aynı köşesine insanın yavaş yavaş çömelmiş durumlarının resimlerini çizelim. Her bir sayfasında birbirine benzeyen, ancak insanın farklı durumlarda olduğu, ayrı bir resmin yer aldığı bu defterin sayfaları belli bir hızla çevrildiğinde, sayfanın köşesinde hareket eden resimler görülecektir. Bu şekilde, yüzey üzerinde hareket eden resimler üretilir. Yüzey üzerindeki bu hareketli resimler, gölgeler, yansımalar ve karanlık kutunun ürettiği hareketli görüntülerden farklıdır. Kâğıt üzerindeki bu çizimlerde, fiziksel olarak bir hareket söz konusu değildir. Kâğıt yüzey üzerinde her biri durağan olan

resimlerin, belli bir hızla gösterilmesiyle ortaya çıkan bir hareket söz konusudur. Yüzey ve üzerindeki resimler durağandır, ancak ortaya çıkan şey hareketli resim olarak görülür.

Gölgelerin, yansımaların ve karanlık kutu aracılığıyla üretilen görüntülerin ve kâğıt üzerindeki durgun çizimlerin hareketli görülmesi konusunda ilgili olarak üç temel olgu öne çıkmaktadır. İlki harekettir. İkincisi hareketin algılanması üçüncüsü de yüzey üzerinde hareketli resimlerin oluşturulmasıdır. Hareket, bir nesnenin bulunduğu durumu ve yerini değiştirmesidir. Her harekette bir nesne, içinde bulunduğu bir yerden bir başka yere doğru yol izler. Hareket denildiğinde ise bunun algılanmasından söz ediyoruz. Bu algılama da görme sistemiyle gerçekleşir. Kuşkusuz hareket sadece görme duyusuyla ilgili değildir. İştme ve dokunma duyularımızla da hareketi algılayabiliriz. Örneğin, kolumuzdaki bir böceğin hareketini görmeden, derimizdeki dokunsal alıcılar yoluyla bu hareketi algılarız. Görme açısından konuya yaklaşıldığında, bir nesnenin hareket ettiğini fark edebilmek için hareketi görmek gerekir. Hareketi görerek algılayabilmek için de, hareketli nesneyle hareketsiz duran nesne(ler) arasındaki ilişki önemlidir. Hareket algısı sabit, durağan nesneler aracılığıyla ortaya çıkar. Biz hareketsiz bir şekilde dururken, hareketli bir nesneye baktığımızda bu nesnenin bir durumdan, yani önceki durumdan bir sonraki duruma geçtiğini görürüz. Bizim hareketsiz olmamız, bir başvuru sistemi olarak işlev görüp hareketin algılanmasını sağlar. Biz de nesne gibi hareket halinde olursak, nesnenin hareketli olduğunu algılayamayız. *Hareket paradoksu* (karşıtlamı) olarak adlandırılan bu durumda, hareket halindeki nesne aynı zamanda hareketsizdir. Burada sözü edilen hareket, fiziksel olarak bir nesnenin bir durumdan bir başka duruma yer değiştirmesiyle gerçekleşir. Bu konu fiziksel olarak var olan gerçek hareketin algılanmasıdır.

Görme sistemimizde gerçek hareketin algılanması şöyle gerçekleşir: Hareket eden bir nesne görme alanımıza girdiğinde, bu nesneden gelen uyarıcıların görmenin olduğu ağtabaka (retina) üzerindeki birbirine yakın uyarıcıları, birbiri ardı sıra bir dizi oluşturacak şekilde uyarması ve bu uyarıların beyne iletilmesiyle hareket algılaması oluşur. Görüntünün kaybolmadan kalmasını sağlamak için gözler sürekli olarak hareket eder. Vurgulanması gereken nokta, gözün sürekli hareket halinde olması, nesnenin hareket ettiği algılamasını oluşturan duyuma neden olmaz. Hareketin algılanabilmesi için, gözün sadece hareketli nesneye ya da özellikle durağan zemine bakması gibi bir gereklilik yoktur. Hareketin algılanmasıyla ilgili olarak sözü edilen bu konular, gerçek anlamda, yani fiziksel olarak ortaya çıkan hareket algılamasıdır. Oysa hareket algısı bir yanılsama olarak da ortaya çıkabilir. Fiziksel olarak hareket etmeyen bir nesneyi, görünürde hareket olarak da algılama söz konusudur.

Rüzgârlı bir havada gökyüzünde hareket eden bir bulutun arkasındaki ay ters yöne doğru hızla hareket ediyor gibi görülür. Trenle hızla ileriye doğru yol alırken, demiryolu kenarındaki sabit ağaçların ya da telgraf direklerinin geriye doğru hızla hareket ettiği görülür. Bu iki durumda, hareket eden ay, ağaçlar ya da direkler değildir. Birinci örnekte hareket eden bulutlar, ikinci örnekte ise trendir. Ay, ağaçlar ve direkler durağan olmasına karşın hareket ediyormuş gibi görünür. Bu durum, algı yanılsaması olarak ortaya çıkan bir hareket algılaması, başka bir deyişle yanılsama, yani görünürde hareket algılamasıyla ilgili bir olgudur. Yanılsama olarak hareket algılamasını sağlayan

başka durumlar da söz konusudur. *Muzaffer Sherif* (1906-1988) *otokinetik etki* (*tepkî*) adıyla bilinen ünlü karanlık oda deneyini gerçekleştirmiştir (1932). Tamamen karartılmış bir odada bir ışıklı noktaya dikkatli olarak belirli bir süre bakılırsa, bu ışıklı nokta hareket eder gibi görünür. Yanılsama olarak hareket olgusu, *görüntünün sürmesi* ve *fi* (*phi*) *olgusu* ve *stroboskopik hareket* olarak da ortaya çıkar. Defter sayfasının kenarına çizilen durağan resimlerin sayfalar belli bir hızla çevrildiğinde hareketli gibi algılanması görüntünün sürmesi olgusudur. Bu durumda insan gözü, birinci resmi görür ve ardından görme alanına ikinci resim gelir. Bu sırada beyinde oluşan şudur: Birinci resmin uyarısı beyne gelir ve beyin onu algılar, hemen ardından ikinci resim uyarısı gelir. Beyinde ilk resmin uyarısı sona erdiğinde beyin bu görüntüyü bir süre daha tutmayı sürdürür, işte bu kısa sürede, ikinci resmin uyarısı beyne gelir. İlk resmin beyindeki görüntüsüyle ikinci resmin görüntüsü bir süre çakışır. İşte, bu şekilde, yüzey üzerindeki durağan nesne yanılsama sonucu hareketli gibi algılanır. *Max Wertheimer*'in (1880-1943) 1912'de yaptığı bir deney şöyledir: Tamamen karanlıkta yan yana duran iki ışık kaynağından önce biri çakar, saniyenin binde biri kadar bir süre sonra ikincisi çakar. Bu durumda, tek bir ışık kaynağının, bir durumdan bir başka duruma geçtiği, yani hareket ettiği görülür. İki ışığın hareket halinde olan bir tek ışık olarak görüldüğü bu duruma *fi* (*phi*) *olgusu* ya da *stroboskopik hareket* denir. Böylece, gözün ağtabakası, hiçbir hareket uyarısı olmadan hareketi görür. Görme sistemimizde birbirine yakın duran nesneler arasındaki boşluğu doldurarak sürekli bir hareket algılama eğilimi söz konusudur. Başka bir deyişle, bu olgu insanın görme sistemiyle ilgili bir kusur sonucundan ortaya çıkan *yanılsama*, yani *görünürde hareket algılaması*'dır.

İnsan gözü optik bir aygıtı benzer. Bu organı oluşturan bütün birimlerin görevi ağtabaka (retina) üzerinde net ve keskin görüntü sağlamaktır. Ağtabaka, ışığa duyarlı bir dokudur ve görme duyusu ışığa duyarlı bu dokuların uyanılmasıyla gerçekleşir. Ağtabaka beyne görme sinirleriyle bağlıdır, yani beyin bir uzantısıdır. Bir nesnenin hareket halinde görülebilmesi için, nesnenin hareketini ortaya çıkartan bütün durumlarının, yani hareketi oluşturan değişikliklerin hepsinin ağtabakada algılanmasına gerek yoktur. Göz bir nesneyi belirli aralıklarla algılayarak ve aradaki boşlukları beyinde tamamlayarak hareketi algılar. Bu olgu daha önce de belirtildiği gibi bir tür görme kusurudur. Görme kusurundan kaynaklanan bu olgu *ağtabakadaki kalıcılık* ya da *ağtabaka izlenimi* olarak da bilinir. Bu olguyla ilgili en basit ve belirleyici örnek, bir ışığın söndürülmesinden sonra ışık duyusunun ağtabaka üzerinde birkaç saniye daha sürmesi durumudur. Yüzey üzerinde hareketli resimler oluşturma çabalarıyla ilgili olarak, bu görme kusurundan yola çıkarak şunu söylemek mümkündür: Yüzey üzerindeki durağan resimler, birbirini izleyen bir süreci içeriyorsa, bu durağan resimler birbiri ardı sıra ve belirli bir hızla gösterildiğinde, yanılsama olarak hareketli resimler yüzey üzerinde üretilmiş olur. Bu olguyla ilgili olarak üzerinde durulması gereken konular şunlardır: İlki, tek tek durağan resimlerin kullanılmasıdır. Yüzey üzerinde var olan şey tek tek durağan resimlerdir. İkincisi, bu durağan resimlerin art arda gelecek şekilde bir dizi resimden oluşmasıdır. Bu dizi içinde bir nesne hareket süreci içinde belli aşamalarda resmedilmelidir. Üçüncü konu ise hareket algısıdır. Hareket algısını sağlayan, tek tek durağan resimlerdir. Durağan resimler arasındaki ilişki sonucunda hareket algı-

laması oluşur. Hareketin çıkış noktası, durağan resimlerdir. Dördüncü ve belirleyici olan olgu ise, bütün bu yanılsama olarak hareket algılamasının insan gözünün görme sistemiyle ilgili olduğudur. İnsanoğlu, görme sistemimizin nasıl işlediğini öğrenmesi sonucunda, hareketin algılanması konusundaki bilgilerini de geliştirmiştir.

Büyülü Fener: Işığı Yayan Aygıt

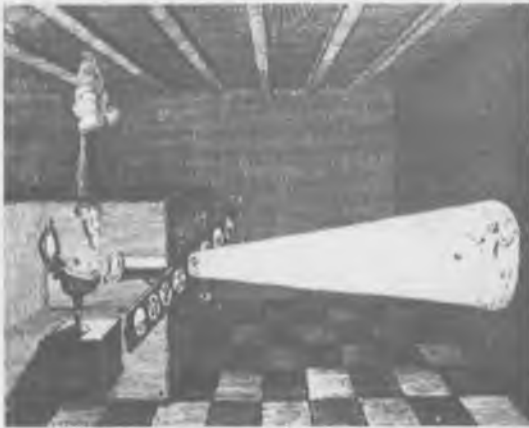
Gölgeler, yansımalar ve karanlık kutu aracılığıyla yüzey üzerinde görüntü oluşturmaktan söz ettik. Bu bağlamda, üzerinde durulması gereken bir konu, görüntü oluşturma sürecinde aygıtın yeri ve önemidir. Gölge ve yansımaların ortaya çıkması için aygıt gerekmez. Karanlık kutu ise bir aygıttır. İnsanoğlu, karanlık kutuyla birlikte yüzey üzerinde aygıt aracılığıyla resmetmeye başlarken, aynı zamanda hareketli görüntüleri de yüzey üzerinde ortaya çıkarmıştır. İnsanoğlunun bu amaca yönelik aygıt geliştirme çabaları aralıksız olarak devam etmiştir. Optik ile ilgili bilimsel gelişmeler de bu çalışmalar için yönlendirici olmuştur. Bu anlamda tarihsel olarak üzerinde durulması gereken ilk önemli aygıt, *büyülü fener* (*magic lantern*) olarak bilinen bir tür projeksiyon (gösterim) aygıtıdır. İnsan, tarihin ilk günlerinden beri ışık kaynağı olarak feneri kullanmıştır. Fener, diğer birçok aygıt gibi insanın yaşamını kolaylaştırmaya ve iyileştirmeye yönelik olarak geliştirilmiştir. Fenerin bir noktadan ışık yayarak aydınlatma işlemi, karanlık mekânların aydınlatılması amacı dışında da kullanılmıştır. Teknoloji tarihinde sık rastlanılan bir durum fener için de geçerlidir. O durum da şudur: Bir aygıt belli bir amaca yönelik olarak geliştirilir ve belirli amaç gerçekleştirildikten sonra yeni teknoloji başka alanlarla ilişkilendirilerek kullanılır. Bir aygıt olarak fener için de durum böyle olmuştur.

İnsanoğlu, tarihin çok eski günlerinden beri şeffaf yüzeyler üzerine resimler yapmış ve bu resimleri ışığa tutarak izlemiştir. Fenerin yaydığı ışık, üzerine resim yapılmış şeffaf yüzeylerdeki resimlerin görülebilmesi için kullanılmıştır. Böylece, aydınlatma amacına yönelik olarak geliştirilen fenerin, yeni bir alanda bir başka aygıt olarak kullanılması başlamıştır. Fenerin yeni bir alanda kullanılması, üzerine resim çizilmiş cam levhaların optikle birlikte fenerin yapısı üzerinde birleşmesiyle ortaya çıkmıştır. Büyülü fener olarak adlandırılan bu aygıt; ışık kaynağı, mercek sistemi, cam üzerinde resim ve imgenin yansıtıldığı beyaz yüzeyden oluşur. Büyülü fener aygıtında, ışık kaynağı sadece bir taraftan dışarıya ışık veren bir fenerdir. Fenerin dışarıya ışığını veren yuvarlak deliğine bir mercek sistemi (kondansör) yerleştirilmiştir. Böylece, fenerin dışarıya çıkan ışığının dağılarak ilerlemesi yerine eşit şekilde yayılması sağlanır. Bu mercek sisteminin önüne, üzerine resim çizilmiş cam konulduğunda, fenerin ışığı, cam yüzey üzerine eşit şekilde ulaşır ve camın üzerindeki resmi ışığın yayılmasına uygun olarak büyütüp karşındaki yüzeye yansıtır. Bütün bu sistem, yani kondansör, üzerine resim çizilmiş cam ve objektif, bir boru içine yerleştirilmiş bir şekilde fenerin ışığının dışarıya çıktığı yerde yer alır. Artık, bu fener, karartılmış bir ortamda, içine yerleştirilen camın üzerindeki küçük resmi defalarca büyüterek beyaz bir yüzey üzerinde belirmesini sağlayan bir aygıttır. Bu aygıtın XVII. yüzyılda kullanıldığı düşünüldüğünde, bu gösteriyi izleyenler, optik bilimi-

nin ilkelerinden çok, ortamın oluşturduğu büyüden etkilenerek bu aygıtı *büyülü fener* adını vermişlerdir. Herhangi bir nesnenin ışık, mercek ve ayna aracılığıyla görüntü biçimindeki resmini üreten büyülu fener, XIX. ve XX. yüzyıllarda yaygın olarak kullanılacak olan gösterim aytıtlarının atasıdır.

Yansıtmı amaçlı çeşitli aytıtlar, Ortaçağ'da hatta belki de daha önceleri kullanılmıştır. *Giovanni Battista della Porta* (1535?-1615), ünlü *Doğa Büyüsü* (1558; *Magie Naturalis*) adlı eserinde, parabolik aynalarla üzerine resim yapılmış yüzeylerin bir fenerin dışarıya ışığının çıktığı deliğın üzerine konularak duvar üzerinde gölgeler üretilebileceğinden söz etmiştir. *Athanasius Kircher* (1601/2-1680) *Işık ve Gölgenin Yetkin Sanatı* (1646; *Ars Magna Lucis et Umbrae*) adlı eserinde büyülu feneri tanımlamıştır.⁵³ Kircher bu eserinde parabolik ya da düz aynalar, ışık kaynağı, yansıtılacak resim ve optik sistemleriyle birlikte büyülu fener aytıtını detaylı bir şekilde tanımlamıştır. Kircher, ışık kaynağı olarak güneşı kullandığı bu aytıtı *steganographic ayna* adını vermiştir. Kircher bu aytıtın yapay ışık kaynaklarıyla kullanılacak ilkel modellerini de on beş yıl sonra (1661) genel hatlarıyla tanımlayarak bilinen *büyülü feneri* (magic lantern, *laterna magic*) geliştirmiştir.⁵⁴ *Işık ve Gölgenin Yetkin Sanatı* adlı eserinin yirmi beş yıl sonra yapılan ikinci (1671) baskısında bu bilgiler yer almıştır. Kircher, büyülu fenerle ilgili bilgileri tamamen kendisinin geliştirdiğini belirtirken, yine aynı yıllarda Felemenk bilim adamı *Christiaan Huygens* (1629-1695) sadece kendi ailesine yönelik yaptığı bir çalışmada, yüzey üzerinde izdüşüm olarak hayali görüntü üreten bir aytıt geliştirmiştir. 1659 (ya da 1662)⁵⁵ yılında *laterna magica* adını verdiği aytıtla ilgili çizimler yapmıştır. Onun çizimlerinde, bu aytıt, parabolik yansıtıcı, ışık kaynağı, üzerinde resim olan cam yüzey ve iki dışbükey mercekten ibaret ayarlanabilen objektiften oluşmaktadır.⁵⁶

Büyülü fener, fotoğrafın ortaya çıkmasında önemli katkısı olan karanlık kutu ile birlikte gelişmiştir. Karanlık kutu, bir aytıt olarak ışığın içine girdiğı deliğın önündeki



Resim 8

ATHANASIUS KIRCHER. *Büyülü Fener* (Magic Lantern), 1671. Çizim.

Kircher'in *Işık ve Gölgenin Yetkin Sanatı* adlı eserinin 1671 tarihli baskısında yer alan, büyülu fenerin çalışmasını gösteren ilk çizim.

nesnelerin görüntüsünü kendi içinde üretir. Yani dışardan içeriye doğru çalışır. Karanlık kutu, görüntüyü toplayan bir aygıttır. Büyülü fener, bir aygıt olarak içindeki nesnenin görüntüsünü kendi dışında üretir. Yani içeriden dışarıya doğru çalışır. Büyülü fener, görüntü yansıtan bir aygıttır. Bu iki aygıt da ışığı kullanır, ancak bu anlamda iki aygıt arasında çok önemli bir fark vardır. Karanlık kutu, dış ışığı, yani aygıt dışarıdan gelen ışığı kullanır. Büyülü fener ise aygıtın içindeki ışığı, yani iç ışığı kullanarak görüntü üretir. Bu yönüyle bakıldığında karanlık kutu ışığı toplayan, büyülü fener ise ışığı yayan bir aygıttır. Bu iki aygıtla ilgili olarak üzerinde durulması gereken bir konu da zaman kavramıyla ilgilidir. Karanlık kutu önünde duran nesnenin görüntüsünü nesnenin şimdiki zamanında ortaya çıkartır. Karanlık kutunun ürettiği görüntünün şimdisiyle resmedilen nesnenin şimdisi (ışığın karanlık kutuya girme süresi hariç) ile çakışır. Bu nedenle bu aygıt, şimdiki nesnel (saat zamanı) zaman boyutu içinde resmeden bir aygıttır. Büyülü fener ise üzerine resmedilmiş, yani geçmiş zamana ait bir şeyi (görüntü biçimindeki resmi) yüzey üzerinde yeniden ortaya çıkartır. Yani bu aygıtın ürettiği görüntü, şimdiki zamana ait değildir. Geçmişte resmedilmiş, olmuş bitmiş, resmedilme süreci tamamlanmış bir resmin yeniden sunumudur. Bu nedenle, büyülü fener için geçmişteki şimdileri, yani *geçmiş zamanı sunan aygıt* demek gerekir.

Büyülü fener, cazibeli bir aygıt olarak 1660'lı yılların sonuna doğru, Avrupa'da hızla yayılmıştır. Özellikle de eğlence amaçlı sahne gösterilerinde kullanılmıştır. Zaman içinde çeşitli alanlarda kullanılan bu aygıtın yüzey üzerinde resmetme geleneği açısından üzerinde durulması gereken temel noktası şudur: Şeffaf bir yüzey üzerine resmedilen şeylerin, ışık ve optik aracılığıyla bir başka yüzey üzerinde büyütülmüş bir izdüşüm olarak yeniden üretilmesidir. Büyülü fener, hem yüzey üzerinde görüntü üretme süreci açısından hem de geleneğin ortaya koyduğu yüzeyler dışında yeni bir yüzey üzerinde görüntü üretme yönüyle yapısal bir değişimi simgeler. Cam yüzey üzerindeki (örneğin 10 x 8 cm. boyutlarında) resim, beyaz bir duvar yüzey üzerinde, ışık kaynağının gücüne bağlı olarak, örneğin yirmi kez büyütülerek 200 x 160 cm. boyutlarına getirilebilir. Böylece, insanoğlu, bir aygıt aracılığıyla izdüşüm olarak görüntü üretirken, aynı zamanda yine yüzey üzerinde izdüşüm olarak durağan resimleri üretmeyi de başarmıştır. Büyülü fenerle birlikte yüzey üzerine resmedilen bir şeyin sadece resmedildiği yüzey üzerinde görülmesi şeklindeki gelenek değişmiştir. Artık izdüşümün ortaya çıktığı yüzey, beyaz duvar ya da beyazperde yeni bir olgu olarak ortaya çıkmıştır. Büyülü fener aygıtı ve onun yüzeyi olan beyazperde, görsel temsil geleneğinin bir parçası olmasının yanı sıra, insanın görme duyusuna yönelik yeni bir yönelimdir.

Büyülü fener, bir gösteri aygıtı olarak yaygınlaşmıştır. Güçlü ışık kaynaklarıyla birden çok görüntü üreten tasarımları yapılmıştır. Özellikle 1800'li yıllarda 18.75 x 17.5 cm. boyutlarında cam üzerine yapılan resimlerin yansıtıldığı aygıtlarla durağan resimlerin daha fazla büyütülmesi ve detay kalitesi artmıştır. Birden çok objektifin üst üste yer aldığı büyülü fenerlerle aynı anda iki hatta üç görüntü üst üste beyazperdeye yansıtılarak görsel etkiler oluşturulmuştur. Bu şekilde görüntülerin birbirine eritmeli geçişi sağlanırken, durağan resimlerle hareket duygusu oluşturmaya yönelinmiştir.⁵⁷ Büyülü fener, içine konulan bir resmi büyütürken yansıtan bir aygıt olmanın ötesinde, insanlar için yeni

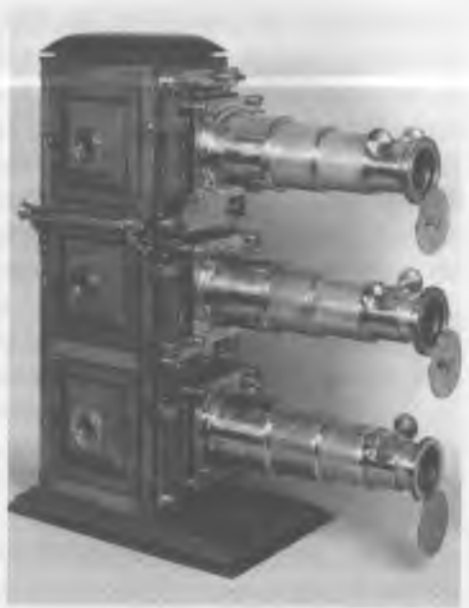
bir durum ortaya çıkartmıştır. Bu durum, birden çok insanın bir araya gelerek karartılmış bir ortamda ve yüzey üzerinde aygıt aracılığıyla oluşturulan yansımaları izlemeleridir. İzdüşümü sağlayan aygıt, karartılmış ortam ve yüzey olarak beyazperde, insanoğlunun yaşamında önemli yer işgal edecek olgular olacaktır. Büyülü fenerle birlikte insan yaşamına giren bu konuların geliştirilmesine yönelik çabalar sürmüştür. 1700'lü yıllar boyunca insanoğlu bu aygıtı geliştirmeye yönelmiştir. İkiboyutlu yüzey üzerinde, derinlik etkisi oluşturan ve gerçek olmayan hayali (fantazmagorik) gösteriler dahil olmak üzere büyülü fenerin ürettiği görüntüler durağan olmuştur. Yanılsama (görünürde) olarak üretilmeye çalışılan hareket duygusu belirleyici olamamıştır. Büyülü fenerin sunduğu, görme duygusuyla algılanan somut bir şeydir. Bu somut şey, izdüşüm (projeksiyon) yoluyla yüzey üzerinde görüntü üretmeye yönelik çabaların ilk aygıtıdır.

Büyülü fener, geleneksel resmetme teknikleriyle üretilen eserlerde olduğu gibi doğrudan insanın görme duyusuna yönelik sunum yapan bir aygıttır. Bu aygıtın ortaya çıkarttığı durum, yüzey üzerindeki yanılsama sonucu resmetmeyle ilgili olduğu kadar, bu aygıtın gösterdiği resimleri resmedenlerle de ilgilidir. Büyülü fenerle birlikte, resmeden kişinin yaptığı şey, artık yaratıcısından kurtularak bir aygıt aracılığıyla insanlara gösterilebilir duruma gelmiştir. Evet, büyülü fenerin görüntü üretme sürecinde insan eli doğrudan işin



Resim 9

Büyülü Fener Gösterisini İzleyenler, 1870. Bu aygıt karartılmış ortamlarda beyazperde üzerinde ortaya çıkardığı görüntülerle, özellikle eğlence amaçlı olarak insanları bir araya getirmiştir.



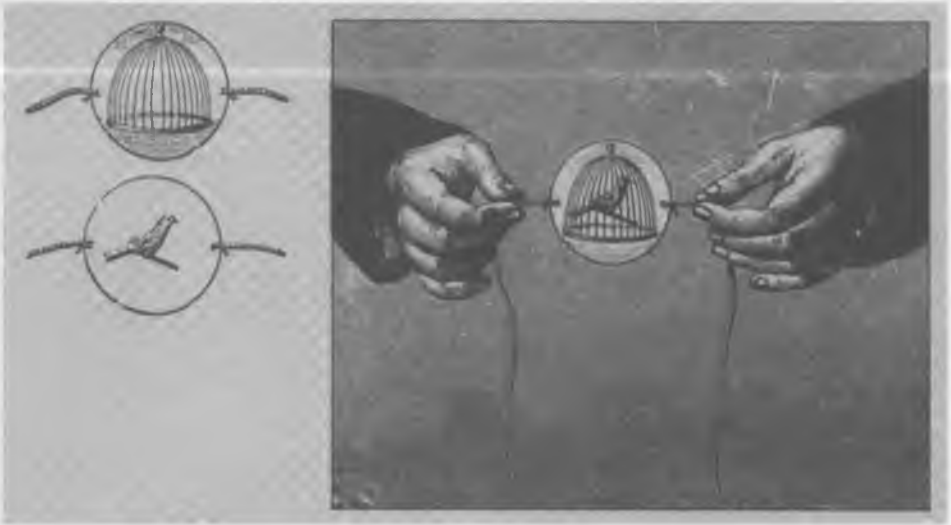
Resim 10

Çeşitli Büyülü Fenerler. Sabit tekli, hareketli elde taşınabilir ve üçlü büyülü fenerler.

içinde değildir. Yüzey üzerinde görüntü üretmek artık teknolojinin işi olmuştur. İnsan eli bu teknolojiyi hazırlayan ve çalıştıran durumundadır. Bu aygıt, insan eli doğrudan ışın içinde olmaksızın, izdüşüm yoluyla yüzey üzerinde görüntü üretmenin yolunu açmıştır. Görselliği hem resmeden, hem sergilenen ortam, hem de izleyen açısından yeni bir duruma taşımıştır. Bir bakıma, geleneğin oluşturduğu görsel anlayış için bu aygıtın ortaya koyduğu teknik, yeni bir yöneliş olmuştur. Yanılsama olarak yüzey üzerinde görüntülerin izlenmesi şeklinde yeni bir anlayış başlamıştır. Bu dönüşüm sürecinde, 1860'lı yıllarda başka aygıtlar da geliştirilmiştir. Yüzey üzerinde hareketin oluşturulmasının tarihsel süreci açısından konu ele alındığında, görme duyusuna yönelik aygıtlarla ilgili çabalardan söz etmek gerekir.

Optik Oyuncaklar: Durağan Resim Hareketleniyor

Görmenin fizyolojik yapısıyla ilgili bilgilerin gelişmesiyle birlikte, 1800'lü yıllarda insan gözünün özelliklerinden yola çıkan çalışmalar sonucunda doğrudan görme duyusuna yönelik aygıtlar geliştirilmiştir. Optiğin de içinde olduğu bu çalışmalar sonucunda, durağan resimlerden görüntüler üreten aygıtlar ortaya çıkmıştır. İnsanın görme duyusuna yönelik bu çabalar, belirli kısa aralıklarda algılanan görsel duyumların görme sistemi içinde yoğrulması sonucunda, görülen nesnenin bulunduğu durumların farklılaşarak algılanabileceğini, yani görmenin yönlendirilebileceğini ortaya çıkarmıştır. Bu anlamda, tarihsel olarak üzerinde durulması gereken ilk aygıt, İngiliz fizikçi Dr. John Ayrton Paris (1785-1856) tarafından bulunan *thomtrop* (*thaumatrope*; Yunanca *thauma* mucize ve *tropos* dönüş anlamına gelir) görme duyusuna yönelik aygıttır. Paris, bu aygıtı 1825'te Londra'da bilim adamlarına göstermiş ve iki yıl sonra (1827) yayınladığı kitabında aygıtlarla ilgili bilgilere yer vermiştir.⁵⁸ *Mucize dönüş* (kimi yerde *mucize çeviri*) olarak adlandırılan *thomtrop*⁵⁹ (Resim 11) daire biçiminde küçük bir karton disketten oluşur. Bu disketin her iki yüzünde birbiriyle ilişkili olan çizim resimler yer alır. Örneğin, bir yüzünde bir kuş, diğer yüzünde ise boş bir kafes ya da bir yüzünde yukarıya doğru sıçrayan köpek, diğer yüzünde havada uçan kuşlar yer alır. İki yüzünde çizilmiş resimler yer alan bu yuvarlak disket, yanlarından, iki kenarından iple tutturulmuştur. Disketin iki tarafındaki ipler, sağ ve sol elle tutulup çevrilerek disketin kendi eksenini etrafında burulması sağlanır. Böylece, yavaşça burulmuş olan ipin çözülmesi ve geri sarılması halinde, diskin dönmesi gerçekleşir. Dönme sonucunda disketin iki yüzü bir eksen etrafında aynı anda görülür. Bu dönüş sırasında diskin iki yüzündeki resimler birbiri üstüne bindirilmiş (bindirme) olarak görülür. Böylece, kuş kafesin içinde ve köpek uçan kuşları yakalamaya yönelik olarak görülür. Yani disketin iki yüzündeki durağan resim birbiriyle ilişkilendirilerek, birbiri üzerine bindirme şeklinde, tek bir resim olarak algılanır. Yaygın olarak kullanılmış olan bir başka *thomtrop* örneği, disketin bir yüzünde kel bir adam portresi, diğer yüzünde ise bir peruk resmi yer alır. Disket iplerinden tutularak çevrildiğinde, kel adam, saçlı olarak görülür. Adamın portresi, perukla bindirme olarak görülür. *Thomtrop* aygıtında ortaya çıkan bir tür yanılsamadır. Eksenini etrafında dönen disk bu yanılsamaya neden olur. Disk kendi eksenini etrafında hızla çevrildiğinde, yanılsama daha açık bir şekilde görülür.



Resim 11

Thomitrop. y. 1825. İki yüzünde farklı çizim resimlerin yer aldığı disk, kendi ekseninde dönerek durağan çizimlerin üst üste binerek hareket algılamasını sağlar.

Thomitrop durağan resimlerin canlandırılması değil, insanın görme sistemiyle ilgili bir kurala dayanır. *Görmenin sürekliliği* ya da *görmenin devamı* kuralıdır. Bir nesne görüldüğünde, bu nesnenin gözün ağtabakası (retina) üzerindeki görüntüsü, nesne görme alanından çıktıktan sonra ağtabaka üzerinde yaklaşık $1/20$ saniye kalır. Başka bir deyişle, nesne görme alanından çıktıktan sonra onun görüntüsü ağtabakada kalır ve görme devam eder. Bu kurala göre görmenin devam etmesi nedeniyle thomitrop disketinin iki yüzünde yer alan resimler, disket çevrildiğinde çok kısa aralıklarla birbiri ardı sıra ve tek tek görülür. Thomitropun dönmesiyle diskin yüzeylerindeki resimlerin önce biri, hemen ardından diğeri görülür. Birinci resmin ağtabakadaki izlenimi sürerken ardından ikinci resim görünür. Aynı şekilde ikinci resmin ağtabakadaki izlenimi sürerken birinci resim yeniden görünür. Diskin ekseninde dönmesiyle bu süreç ardı ardına devam eder. Böylece, diskin üzerindeki iki resimle ilgili olarak hareket algısı ortaya çıkar. Bu hareket algısıyla birlikte, iki durağan resmin üst üste bindirilmesiyle tek bir durağan resim elde edilir. John A. Paris buluşuyla ilgili olarak şunları söylemiştir:

Bir nesnenin imgesi, gözün arka kısmında yer alan retina ya da optik sinir üzerinde belirildiğinde, göz bu nesneyi görür; ve deneylerle, anlığın algıladığı izlenimin, görüntü kaybolduktan sonra saniyenin sekizde biri kadar daha kalıcı olduğu kanıtlanmıştır... Thaumatrope işte bu optik ilkeye dayanır; imgenin retina üzerinde oluşturduğu izlenim, ki bu diskin bir yüzünde belirir, diskin öbür yüzünde resmedilen imge göze görünür hale geldiğinde henüz silinmemiştir; sonuç olarak, diskin her iki tarafını da aynı anda görürsünüz.⁶⁰

Thomutrop yüzey üzerindeki durağan resimlerin görülmesiyle ilgili olarak açıklama getirmiştir. Birbiriyle ilişkili durağan resimlerden yanılsama olarak yüzey üzerinde yeni bir resim üretmek mümkündür. Bunun için kendi eksenini etrafında hareket ettirerek her bir resmin uyarısını iletmek gerekir. Bu süreç, insanın görme sistemiyle ilgili olarak gerçekleşir. Thomutrop ortaya çıktığı dönemde *felsefi oyuncaklar* (philosophical toys) olarak adlandırılmıştır.⁶¹ Felsefe ve oyuncağın birlikte kullanılması olağan olmamasına rağmen, XIX. yüzyılın ilk yıllarında bu iki kavram yaygın olarak birlikte kullanılıyordu. Felsefi oyuncaklar, bilimsel çalışmalarda ve duyguların geliştirilmesine yönelik olarak kullanılmıştır.⁶²

İnsanoğlu doğayla ilgili gözlemlerinden yola çıkarak birçok bilimsel çalışmaya yönelmiştir. Görmeyle ilgili olarak da bu anlamda birçok çabadan söz etmek gerekir. Bahçesinde oturan bir kişi, çevresini bahçenin çitini oluşturan dikey çubuklar arasından görür. Dikey çubuklar arasından durağan nesneler rahatlıkla görülür ve algılanır, ancak çitin arkasından hareketli nesneler olduğunda, çitin dikey çubukları arasından hareketli nesnelere bakan kişinin görsel algılaması farklılaşır. Çitin dikey çubukları arasından hızla giden bir arabanın tekerlekleri ya da trenin tekerlekleri hiç hareket etmiyormuş ya da geriye doğru dönüyormuş gibi görünür. Böylesi bir görsel yanılsamaya neden olan şey nedir? Dikey çitler olmadan doğrudan trene bakıldığında ya da farklı şekillerdeki çitin arkasından bakıldığında bu yanılsama ortaya çıkamamaktadır. Bu durumu ortaya çıkartan sadece çitin dikey çubuklar şeklindeki biçimi midir? Yoksa hareket halindeki trenin hızı ya da insanın görme sistemiyle ilgili konular da önemli midir? Bu durumu, insanoğlu tarihin eski günlerinden beri fark etmiştir, ancak bilimsel olarak bu görsel yanılsamayı açıklayan İngiliz bilim adamı *Peter Mark Roget* (1779-1869) olmuştur. Roget, çitin dikey çubukları arasından dönen bir tekerleğe bakıldığında tekerleğin göbeğinden kenarlara doğru uzayan çubukların (ispit) bir göz yanılsaması olarak sabit duruyor ya da geriye doğru hareket ediyor gibi görünmesini 1825'te bilimsel olarak açıklamıştır. Roget şöyle yazmıştır:

İspitlerin görüntüsünde yaşanan yanılsama her bir ispite ait farklı parçaların aynı anda görünmesinden kaynaklanıyor olmalıydı... Tek bir çizginin farklı kısımları dikey çubuklar arasından görüldüğünde retinada farklı farklı tekerlek imgeleri oluşturuyordu.⁶³

Roget aslında matematikçidir ve kavram diziniyle ilgili önemli bir sözlük hazırlamıştır. Konuşma olgusunu matematiksel olarak analiz ederken, konuyu görmenin sürekliliğiyle ilişkilendirmiştir.⁶⁴ 1825'te kaleme aldığı bir makalede gözün ağtabakasına belli bir sürede düşen ışıkların yeni bir yolla ölçülmesinden söz etmiştir.⁶⁵ Roget'in üzerinde durduğu konu, görme sistemimizde görmenin sürekliliğidir. Görsel bir nesneden gelen uyanların, uyarı ortadan kalktıktan sonra sürmesidir. Roget, bu durumla ilgili olarak, hareket eden nesnelerin nesnel zamanıyla ilgili özelliklerinin belirleyici olduğunu vurgulamış ve bu şekilde, görme sistemimizde farklı farklı hareket etkilerinin ortaya çıkabileceğini vurgulamıştır. Roget'in yaptığı saptamayla ilgili olarak üzerinde durulması gereken konu şudur: Bir nesnenin farklı bölümlerinin dikey çubuklar arasından görülmesidir. Dikey çubukları, görme alanı içinde yer alan dikey çizgiler olarak düşünelim. Bu

çizgiler arasından görünen hareketli tekerlek, ağtabakada farklı görüntüler oluşturur. Bu süreçte belirleyici olan şey, dikey çubuklar, çubuklar arasındaki açıklık, dönen tekerleğin hızı ve çubuklar arasından nesnenin aynı anda görülmesidir.

Görme sistemimizin işlemesiyle ilişkili bu çalışmalarda görmenin sürekliliği kuralının kesin olarak tanımlanmasıyla birlikte, bu kurala dayanan basit aygıtlar üretilmiştir. İngiliz bilim adamı *Michael Faraday* (1791-1867) Roget'in tekerlekle ilgili görmenin sürekliliği kuralına yönelik araştırmalarını farklı boyutta yürütmüştür. Faraday'ın üzerinde yoğunlaştığı konu, Roget'in araştırmasında hızla dönen tekerleğin yavaş hareket ediyormuş gibi algılanması olmuştur. Faraday, farklı hızda ileriye doğru bir hareketin, geriye doğru hareket ya da durgun olarak algılanması konusunda ilişkili olarak hareket olgusunu tanımlamıştır. Çalışmaları sonucunda 1831'de kendi adıyla anılan basit bir aygıt yapmıştır. Bu aygıt *Faraday tekerleği*⁶⁶ olarak bilinir. Faraday tekerleği, bir eksen üzerine yerleştirilmiş tekerlek şeklindeki iki diskten oluşur. Diskler, bir tekerleğin göbek kısmını oluşturan ispitler şeklindedir. Yani sadece kanatlardan oluşan bir tekerlektir. Ekseni oluşturan bir mil üzerinde dönen bu iki tekerleğin kanatları (ispitler) arasında görme algısı, Faraday'ın üzerinde durduğu konu olmuştur. Farklı yönlerde dönen bu iki tekerleğe bakan kişi, tekerleklerin kanatlarını birbiriyle ilişkilendirecektir. Faraday, göze yakın olan tekerlek ile uzak olan tekerleğin hareketinin algılamasının farklı olduğunu ortaya koymuştur. Tekerlekler ekseni etrafında farklı yönlerde döndüğünde, kişi yakınındaki tekerleğe doğru bakarken gözden uzak olan tekerleğin daha yavaş döndüğünü ya da durduğunu görür. Bu durum, dönen tekerleklerin kanatları arasındaki ilişkiden ve insanın görme sistemiyle olan ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Faraday tekerleği, insanın hareketi algılamasının teknik aygıtlarla yönlendirilebileceğini göstermiştir.

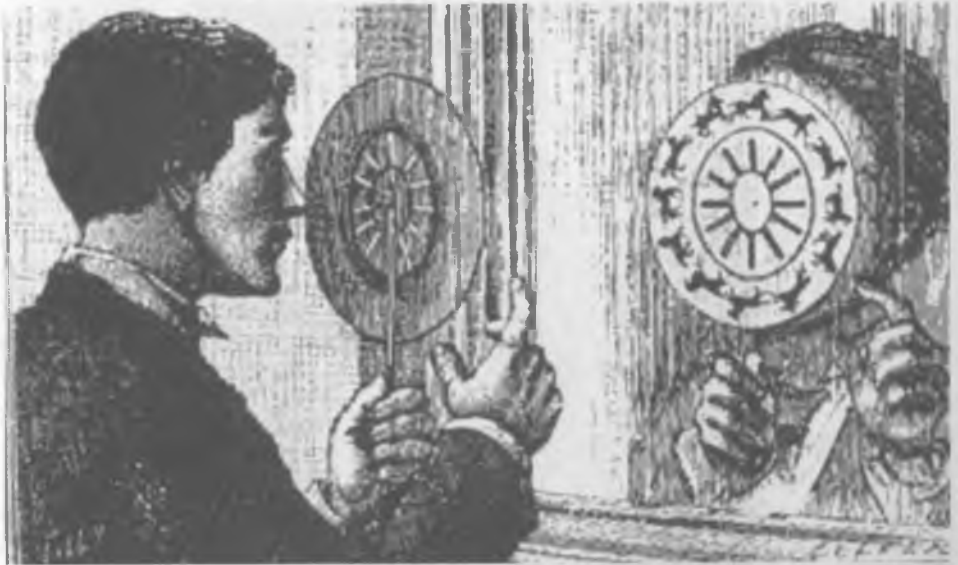
Görmenin sürekliliği olgusunun hareketli nesnelerle yönlendirilebileceği Faraday'ın çalışmalarıyla kesinlik kazandıktan sonra, bu amaca yönelik başka aygıtlar da geliştirilmiştir. *Joseph Antoine Ferdinand Plateau* (1801-1883) *fenakitiskop*⁶⁷ (phenakistoscope; Yunanca *phenax* "yanıltma" ve *scopein* "görmek" anlamına gelir) adlı aygıtı 1830'ların başında (1832-1833) geliştirdi. Fenakitistop'un sözcük anlamı *yanıltan görüntü*. Plateau, Roget ve Faraday'ın çalışmalarının devamı şeklinde, görmenin sürekliliğini kanıtlayan çalışmalar yapmış ve aygıt aracılığıyla bunu ispatlamaya yönelmiştir. Fenakitiskop, bu amaca yönelik geliştirilmiş bir optik oyuncak (felsefi oyuncak) kategorisinde değerlendirilebilecek bir aygıttır. Roget'in 1825'te ortaya koyduğu dikey çubuklar arasından görünen tren tekerleği ve Faraday'ın 1831'de geliştirdiği Faraday tekerleği ve 1700'lü yıllarda *Sir Isaac Newton*'un (1642-1727) *Optik* (1704; Optics) adlı eserinde ortaya koyduğu *renk çemberi* (tekerleği), Plateau'nun çalışmalarının temelini oluşturmuştur.

Fenakitiskop (Resim 12), bir mil üzerinde dönen basit bir diskten oluşur. Bu disk, Faraday tekerleğine benzer. Plateau diski sekiz ya da on altı parçaya ayırmıştır. Yani bir tekerleğin ispitlerinin bölümler şeklinde ayrılmasına benzer bir biçimde. Her bir bölüm diğerinden, diskin kenarı yönünden küçük bir yarıyla ayrılır. Yani diskin, sekiz ya da on altı parçaya ayrılmış bölümleri, küçük yarıklarla birbirinden ayrılır. Bu yarıklar diskin merkezine ulaşmaz. Bunlar Faraday tekerleğindeki yarıklara benzer. Yarıklarla ayrılmış bölümler üzerinde, bir nesnenin hareket sürecindeki belirli bir durumunu temsil eden

resimler yer alır. Örneğin koşan bir at, diskin üzerindeki yarıklarda birbirinden ayrılmış olan on altı bölümde hareket sürecinin belirli durumlarını gösteren durağan resimler olarak çizilir. Bu diski, üzerinde resimler çizilmiş olan yönü aynaya doğru kıpırdamadan tutan kişi, diskin yarıkları arasından doğal olarak aynadaki resimlerin yansımaları görür. Disk eksenli etrafında döndürüldüğünde, bir yarık gözün önünden geçtikten sonra kişi, çok kısa bir süre sonra diskin üzerindeki resmi aynada görür. Bu etki her bir yarık için aynı şekilde ortaya çıkar. Bu şekilde gözün ağtabakası üzerine birbiri ardı sıra durağan görüntüler ulaşır, görmenin sürekliliği kuralına göre, bir görüntünün kararıp yok olurken bir sonrakinin onun üstüne gelmesiyle, bu görüntüler bir dizi oluşturur. Bu görüntü dizisi, bir hareketin sürecini oluşturan, her biri diğerinin devamı, ancak biri diğerinden farklı durağan görüntülerdir. Görmenin sürekliliği kuralı nedeniyle görme sistemi, bunu kesintisiz bir hareket olarak görür. Fenakitiskop aygıtıyla birlikte Plateau, görmenin sürekliliği kuralının temel doğrularını ortaya koymuştur:

Biçim ve konum açısından belli bir sıra içinde birbirinden farklılaşan birçok nesne birbiri arkasından yeterince yakın ve çok kısa aralıklarla göze gösterildiklerinde retina üzerinde ürettikleri izlenimler hiç karışmadan birbiriyle harmanlanacaktır ve kişi tek bir nesnenin yavaş yavaş biçimini ve konumunu değiştirdiğine inanacaktır.⁶⁸

Plateau, fenakitiskop aygıtıyla birlikte görmenin sürekliliği kuralıyla ilgili önemli saptamalarda bulunmuştur. O, tekerleği aynı yönde çevirerek durağan resimlerin hareketli olarak görülmesini sağlamıştır. Ortaya çıkan hareketin başlama ve bitiş durumları



Resim 12

Fenakitiskop. 1832. Disk üzerinde birbiri ardına çizilmiş durağan resimlerden, görmenin sürekliliği kuralına göre çalışarak kesintisiz hareketi ortaya çıkartır.

yoktur. Kinetik (devrimsel) bir akış söz konusudur. Göz ve beyin için durağan resimler arasında bir boşluk gerekir ve durağan resimlerle hareket yanılsamasının sağlanabilmesi için belli sürede ve belli sayıda resmin görülmesi gerekir. Plateau'nun bulduğu sayı, bir saniyede on altı durağan resimdir. Görme sisteminde görüntünün ortaya çıkışı süresi saniyenin üçte biri olarak hesaplanmıştır. Diskin dönme hızı, disk üzerindeki yarıkların açıklık uzaklığı, hareketin durumlarını gösteren resimlerin sayısının belirleyici olduğunu ortaya koymuştur. Diskin üzerinde yer alan yarıklar her bir durağan resmin arasında açılıp kapanan bir perde (örtücü) görevini yapar. Plateau, yaptığı araştırmalar sırasında güneşe doğrudan uzun süre bakması sonucunda 1832'de yavaş yavaş görme yeteneğini kaybetmiş, 1843'te tamamen kör olmuştur. O, durağan resimlerden yola çıkarak yüzey üzerinde yanılsama (görünürde) hareketi sağlamıştır.

Plateau'nun çalıştığı konuya yönelik olarak 1834'te Avusturyalı matematikçi *Simon Ritter Von Stampfer* (1792-1864) *strobiskop* (*stroboscope*; Yunanca *strobos* dönmek ve *scorpe* görmek anlamına gelir) adlı aygıtı geliştirmiştir. Strobiskop, fenakitiskop gibi görsel algıya dayanarak yüzey üzerinde durağan resimlerden hareketli görüntü yaratmaya yönelik bir buluştur. Stampfer'in strobiskopuyla birlikte, 1834'te İngiliz Matematikçi *William G. Horner* (1786-1837) *zoetrop* (*zoetope*; Yunanca *zoe* yaşam ve *trope* dönmek anlamına gelir) adlı bir aygıtı geliştirmiştir. Zoetrop, yani *yaşam tekerleği*, fenakitiskopun çalışma sisteminin döner bir tambura uygulanmış biçimidir. *Büyülü yaşam feneri* (the magic of life) olarak da adlandırılan bu optik oyuncak (Resim 13), üstü açık ve merkezinden destekli bir desteğin dönmesi için sabitlenmiş tamburdur. Tamburun çevresinde eşit



Resim 13

Zoetrop. 1834. Döner bir tamburun çevresinde birkaç kişi aynı anda durağan çizimlerden oluşan hareketi bu aygıt üzerinde izleyebiliyordu.

aralıklarla yarıklar yer alır. Bir nesnenin hareket sürecinin belirli durumlarını gösteren şerit şeklindeki el yapımı resimler, tamburun iç yüzüne altta yer alacak şekilde yerleştirilir. Her bir resim, tamburun yüzeyindeki bir yarığın karşısına gelecek şekilde yerleştirilir. Tambur çevrildiğinde yanılısma olarak hareket ortaya çıkar. Dönmenin hızına göre görüntünün gelişmesi pürüzsüz bir şekilde olur. İzleyen bir kişi, zoetrop aygıtının yarıklarından tamburun içine doğru bakar ve durağan resimlerden yaratılan hareketi görür. Fenakitiskoptan farklı olarak bu aygıt aynı anda birden çok kişi kullanabilir. Her bir kişi, tambur üzerindeki bir yarıktan içeri doğru bakabilir. Fenakitiskoptan diğer bir farkı da, bakan kişinin hareketi görebilmesi için aynaya gerek duymamasıdır.

Optik oyuncaklar ya da *felsefi oyuncaklar* olarak adlandırılan bu aygıtların, yüzey üzerinde durağan resimlerle yanılısma olarak hareket yaratma gibi ortak bir eğilimi vardır. Bu aygıtların geliştirilmesinde bir taraftan insanın görme sistemiyle ilgili çalışmalar, diğer taraftan tren tekerlekleri ya da makine çarkları, dişlileri gibi dönerli mekanizmaların gözlenmesi önemli olmuştur. Örneğin, Faraday, bir fabrika gezisi sırasında edindiği izlenimlerini şöyle aktarıyor:

Messrs. Maltby'nin etkileyici kurşun fabrikalarını gezerken, bana iki dişli gösterildi; bunlar o kadar büyük bir hızla hareket ediyorlardı ki göz ... dişlilerden birinin diğerinin arkasında kalacağı bir konuma yerleştiğinde, dişliler yavaş yavaş tek bir yöne doğru hareket ediyormuşçasına, anında gölgeli ama belirgin bir görüntü oluşturunuyordu.⁶⁹

İnsanın görme duyusuyla birlikte çalışan bu optik oyuncaklar, önemli bir konuyu daha ortaya çıkarmışlardır. Sanayi Devrimi'yle birlikte başlayan bir süreç, yani makinelerin, araçların insanın yerini alması olgusu bu konuda da kendini göstermiştir. Kol ve kas gücünün yerini Sanayi Devrimi'yle birlikte makineler almış, hatta makineler insan gücünün ötesine geçmiştir. Aynı şekilde görmenin sürekliliği kuralından yola çıkarak bulunan fenakitiskop ve benzeri aygıtlar, insanın görme sisteminin önüne geçmiştir. Bu çalışmalarla birlikte, insanın görme uyumu (oryantasyonu) kapasitesiyle aygıtların kapasitesi arasındaki dehşetli fark belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. Yüzey üzerindeki resmi ya da fotoğrafı izleme alışkanlığı içindeki birey, bu aygıtların karşısında doğrudan aygıtla bağlı bir duruma gelmiştir, çünkü insandan aygıtla değil, aygıttan insana aktarılan yeni bir sunum söz konusudur. İnsan bir yönüyle üretimi ortaya çıkartan aygıtla yaklaşırken, üretilen şey açısından bakıldığında da olayın özünden uzaklaşan bir konumdadır. Bunun nedeni de, yüzey üzerindeki hareketli görüntünün doğrudan tek-nik bir sürecin sonucunda ortaya çıkıyor olmasıdır.

1800'lü yılların ikinci yarısına gelindiğinde Sanayi Devrimi sürecinde ortaya çıkan bilimsel çalışmalar, yüzey üzerinde hareketli görüntü oluşturma yönüyle, sadece optik oyuncaklarla sınırlı kalmamıştır. Daha önce de sözünü ettiğimiz gibi thomtrop, Faraday tekerleği, fenakitiskop, strobiskop, zoetope ve bu amaca yönelik diğer aygıtlar görmenin sürekliliği kuralına göre çalışan, yani *ağtabaka izlenimi* yaratan aygıtlardır. Yüzey üzerinde hareketli görüntünün oluşturulmasının tarihsel süreci açısından düşünüldüğünde aynı dönemde başka çalışmalardan da söz etmek gerekir. İlki, *büyülü fener* aygıtıyla yaygınlı olan

yüzey üzerindeki durağan bir resmin, karanlık bir ortamda izdüşüm olarak yüzey üzerinde oluşturulmasıdır. Bu amaca yönelik olarak geliştirilen, gösterim aygıtlarıdır. İkincisi, karartılmış bir ortamda insanların toplu halde tiyatro salonları gibi mekânlarda izledikleri *panorama* ve *diyorama* gösterileridir. Üçüncüsü ise, ışığa duyarlı yüzey üzerinde yeni bir resmetme tekniği biçimi olarak icat edilen *fotoğraf*ın sağladığı gelişmelerdir.

Baron Franz Von Uchatius (1811-1881) 1853'te *projektor* (projector) adı verilen bir aygıt geliştirdi. Projektör, büyümlü fener aygıtının, yani ışık kaynağı aracılığıyla şeffaf yüzey üzerine yapılmış olan bir resmin karanlık bir ortamda büyütülerek beyaz bir yüzey üzerine yansıtılmasıdır. Daha önce sözünü ettiğimiz gibi büyümlü fener, durağan resimleri büyütürken yansıtan bir aygıttır. Uchatius ise büyümlü fenerin temel sistemi üzerinde çalışarak yüzey üzerinde hareketli görüntü oluşturmaya yöneldi. Onun bu konuyla ilgili ilk çalışmaları 1834 yılında başlamıştır. Çalışmalarına fotoğrafın bulunuşunu sağlayan Niépce'den (1826-1827) önce başlamasına rağmen, buluşunu fotoğraftan sonra duyurmuştur. Mucize olarak adlandırılan bu ilk çalışmada, Uchatius, birden çok büyümlü fener aygıtını bir arada kullanmıştır. Büyümlü fenerlerin ışığını duvar üzerinde aynı noktaya yönlendirmiştir. Uchatius'un sistemi şöyle çalışıyordu: Bir nesnenin hareket sürecinin belli durumlarını gösteren durağan resimler, cam yüzey üzerine elle çizildikten sonra bu resimler sıralı olarak birbiri üstünde duran büyümlü fenerlere yerleştiriliyordu. Daha sonra, aygıtların fenerleri sırasıyla yakıldığında, birbiri ardı sıra duvar yüzeyine yansıyan durağan resimlerde görünürde (yanılsama olarak) hareket ortaya çıkıyordu. Fenerlerin ışığının yanıp sönmeye hızına bağlı olarak hareketin görüntüsü belirginleşiyordu. Tabii ki, Uchatius'un bu deneyinin altında görmenin sürekliliği kuralı yer alıyordu.

Uchatius, fenakitiskop ve strobiskop aygıtlarını büyümlü fenerle birleştirerek gerçekleştirdiği *projektor* aygıtında iki tane disk yer alıyordu. Üzerinde yarıkların yer aldığı bir disk ve üzerinde resimlerin yer aldığı ikinci bir disk. Öndeki diskte strobiskoptaki gibi yarıklar yer alır. Arkadaki diskte ise bir nesnenin hareket sürecindeki durumlarını gösteren elle çizilmiş durağan resimler yer alır. Bir mil üzerinde yer alan bu iki disk, bir kol yardımıyla eksen etrafında döner. Aygıtın farklı olan özelliği, disklerin paralel değil birbirlerine ters yönde dönmesidir. Uchatius, bu disk sistemini büyümlü fenerin içine yerleştirmiştir. Işık, öndeki diskin yarığından geçerek ikinci diskin üzerindeki resme ulaşır. İkinci diskin üzerinde şeffaf bir yüzey üzerine elle çizilmiş on iki tane durağan resim yer alır. Resimden geçen ışık, aygıtın mercek sisteminden de geçerek görüntüyü büyümlü fenerde olduğu gibi beyaz duvar yüzeye yansıtır. Böylece, Uchatius, strobiskopta insanların diskin yarıkları arasından baktığı konuma ışık kaynağını koyarak, gözün gördüğü görüntüyü, ışık ve optik sistemiyle izdüşüm olarak yüzey üzerinde ortaya çıkarmıştır. Uchatius, görmenin sürekliliği kuralına göre iki diskin hareketiyle ortaya çıkan yanılsama olarak hareket olgusu, bu kez yansıtılacak yüzey üzerinde ortaya çıkartılmıştır. Bu aygıtlarla birlikte artık durağan resimlerle yüzey üzerinde yanılsama olarak yaratılan hareketli görüntü olgusu, insanların tek tek görebilecekleri bir şey olmaktan çıkarak, birden çok insanın bir gösteri izler gibi görebilecekleri bir olgu haline gelmiştir.

Yüzey üzerinde hareketli görüntüyü oluşturan bu yeni teknolojiler, 1800'lü yılların son döneminde yeni bir eğlence kültürü oluşturarak, insanları bu amaca yönelik mekân-

lara toplamıştır. Bu anlamda tarihsel süreç içinde üzerinde durulması gereken ikinci bir olgu ise *panorama* ve *diyorama* gösterileridir. Durağan resimlerden oluşan bu gösterilerin konumuz açısından önemi ise, karartılmış mekânlarda insanların toplu olarak yansıtma tekniğiyle yüzey üzerinde görüntü izlemeleridir. Panorama ve diyorama gösterileri, karartılmış özel mekânlarda yeni bir toplu eğlence kültürü oluştururken, aynı zamanda elle şeffaf yüzeyler üzerine yapılmış olan resimlerin ışık ve optik yoluyla beyazperde şeklindeki yüzeylere yansıtılarak büyütülmesi teknolojisinin de toplumla kaynaşmasını sağlamıştır. Bu tür gösteriler yoluyla insanoğlu, artık yeni bir görme biçimine yönelmeye başlamıştır. Bu görme biçimi, elle yapılmış resim, ışık, optik, görüntü ve yüzey olarak kullanılan beyazperde gibi teknik belirleyicilerle birlikte izleyenlerin bir kitle halinde katıldığı karartılmış mekânları da içermektedir.



Resim 14

Diýorama Gösterisi. y. 1835. Sanatçısı belli olmayan bu taşbaskı resimde, izleyiciler Bologne Limanı adlı gösteriyi izliyorlar.

Yüzey üzerinde hareketli görüntünün oluşturulmasıyla ilgili bütün bu çabaların sonucunda ortaya çıkan aygıtların değişmeyen temel özelliği, insan eliyle yapılmış durağan resimlerin kullanılmasıydı. Yanılsama olarak hareketin oluşturulmasını sağlayan görsel malzeme elle yapılmış resimlerdir. Bir anlamda, geleneksel resmetme tekniğinin ürünleri Sanayi Devrimi'nin ürettiği aygıtlarla birleştirilmiştir. Oysa, Sanayi Devrimi'nin ortaya çıkardığı yeni resmetme tekniği fotoğrafın resmetme tekniğidir. Doğal olarak fotoğrafın resmetme tekniğinin bu aygıtlarla birleşmesi gerekir. Uchatius'un projektöründe elle yapılmış resimler yerine, ışığa duyarlı yüzey üzerine kaydedilmiş görüntülerin kullanılması gerekir. İşte bu nedenle, yüzey üzerinde hareketli görüntünün oluşturulmasının tarihsel

sürecinde, fotoğraf konusundan da söz etmek gerekir. Bu kitabın önceki bölümünde, fotoğrafın bulunuşu sürecinde, ortaya konulan gelişmeleri tekrar etmeden şunu belirtmek gerekir: 1850'li yıllarda fotoğraf makinesiyle birlikte, ışık ve optik yoluyla ışığa duyarlı yüzey üzerine kaydedilen görüntü, mekanik olarak çoğaltılabilen bir şey haline gelmiştir. Yaşamın her alanında olduğu gibi hareket eden bir nesnenin belirli durumları da fotoğrafın teknolojisiyle yüzey üzerine kaydedilmeye çalışılmıştır. Bu şekilde, bir hareketin sürecinin belirli durumları fotoğraf olarak kaydedilerek şeffaf bir yüzey üzerine aktırıldığında, bu yüzey Uchatius'un projektör aygıtında kolaylıkla gösterilebilir. Böylece, projektör aygıtıyla, fotoğrafın sunduğu teknik bilgilerin bir araya getirilmesine yönelik buluşları beklemek gerekmiştir. Bu anlamda Uchatius'un projektör aygıtını bir adım daha ileri götüren Amerikalı *Charles Coleman Sellers* 1861'de *kinemaskop* (kinemascope) adlı bir aygıt geliştirdi. Sellers de büyüğü fenerin yansıtma tekniğini geliştirmeye yönelerek Uchatius'un projektörünü geliştirmiştir. Onun yaptığı önemli katkı, hareketi ortaya çıkaracak olan durağan resimlerin niteliğini değiştirmek olmuştur. Sellers, durağan resimler için şeffaf yüzey üzerine elle yapılmış resimler yerine, fotoğrafın resmetme tekniğiyle üretilmiş resimleri kullanmıştır. Bir hareket sürecinin durumlarını gösteren fotoğrafları, eksen etrafında dönen bir çark üzerine yerleştirmiştir. Böylece, pozlama yoluyla elde edilen durağan görüntüler, yüzey üzerinde hareketli görüntü elde etme sürecine katılmıştır.

Kinemaskop aygıtıyla birlikte, görmenin sürekliliği kuralına dayanarak, yüzey üzerindeki bir resmin yansıtılarak büyütülmesi teknolojisine fotoğraf makinesi de eklenmiştir. Yüzey üzerinde yansıtma aygıtıyla oluşturulacak hareketli görüntüler için elle resmedilmiş resimler yerine, fotoğraf makinesinin resmettiği görüntüleri kullanmaya eğilim artmıştır. Görmenin sürekliliği kuralına göre, beyazperde üzerine yansıtılarak, gösterilecek hareketin belli durumlarının durağan resim olarak elde edilmesi gerekmektedir. Nesneleri saniyenin çok kısa sürelerinde yüzey üzerinde kaydederek çoğaltan fotoğraf teknolojisi, bu konu için en uygun yönelme alanını oluşturmuştur. Bu şekilde, Sanayi Devrimi'nin resmetme aygıtı olan fotoğraf makinesi yine dönemin bir başka aygıtı olan projektör ile yeni bir teknolojik birliktelik içinde değerlendirilmeye konu olmuştur. Belirli bir amaca yönelik olarak bulunan bir teknolojinin süreç içinde bu amacının dışında başka alanlarda da kullanılması durumu, teknoloji tarihinde sık rastlanan bir durumdur. Fotoğrafın teknolojisi, yüzey üzerine durağan görüntüleri elde etmenin aygıtı olarak kullanılırken, aynı zamanda bir nesnenin hareketinin sürecini ortaya koyan durumları durağan fotoğraf karesiyle belirlemenin aygıtı olarak da düşünülmüştür. Bu amaca yönelik çabalar, yüzey üzerinde yansıtma olarak hareketli görüntünün yaratılması sürecinde, dönüm noktası olan buluşlar olarak ortaya çıkmıştır.

Eadweard Muybridge: Hareketli Görüntünün Babası

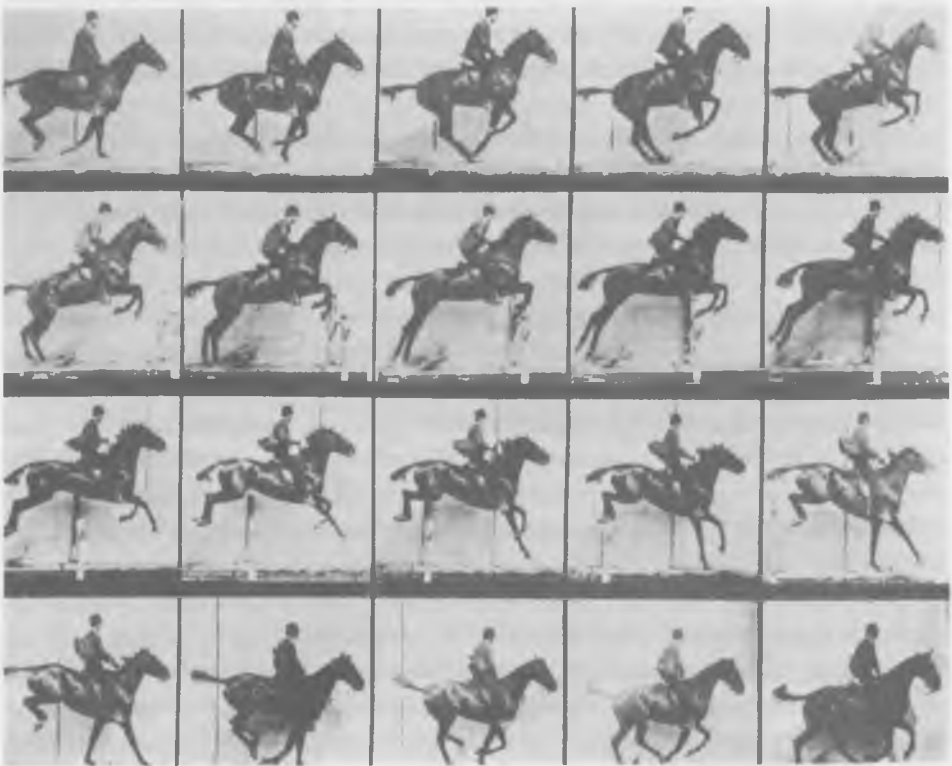
Fotoğraf, bulunuşuyla birlikte yeni bir resmetme ve çoğaltma tekniği olarak toplum içinde hızla yayılmıştır. Fotoğrafın yeni bir resmetme tekniği olarak sadece nesneleri yüzey üzerinde çok kısa bir sürede, yani saniyenin küçük zaman aralıkları içinde resmetmesi

yanında, resmetme anını donuk bir görüntü olarak yüzey üzerine çıkarması da önemli bir olgudur. Eğer nesnelerin hareket sürecindeki belli durumlarının nasıl bir şey olduğu görsel olarak ortaya çıkartılması gerekiyorsa, tabii ki bu işin aygıtı an'ı resmeden fotoğraf olacaktır. Hareket halindeki bir nesnenin fotoğrafı çekildiğinde, o fotoğraf, nesnenin hareket sürecinin bir durumunu gösterir. Bu nedenle, bir nesnenin hareketini başlangıcından sonuna kadar yüzey üzerinde ortaya çıkarmak için, yani süreklilik içinde bir hareket olarak algılanmasını sağlamak için, bu hareket sürecinin belli durumlarının fotoğrafını çekmek yeterli olacaktır. Görmenin sürekliliği kuralına göre, görme sistemimiz, bir hareket sürecinin belli durumlarından oluşan durağan resimleri belli aralıklarla ardı ardına gördüğünde, yanılısıma olarak hareket olgusu yaratabilir. Bu noktada fotoğraf makinesine düşen görev, hareket halindeki bir nesnenin belli durumlarını (an'larını) yüzey üzerine kaydetmektir. Örneğin, fotoğraftan önce bir modelin hareketle ilgili belli durumlarını görebilmek için, modele o duruşları vererek resmetmek gerekiyordu. Oysa, fotoğraf, modeli istenilen her durumda durağan olarak resmedebiliyordu. Yapılması gereken ise, modelin normal hareketini gerçekleştirirken hareketin belli anlarını resmedebilmeyi sağlamaktır.

Fotoğraf teknolojisini kullanarak hareketin çözümlemesini yapmak, hareketi durağan resimlerden oluşan bir dizi haline getirmekle ilgili çabaların öyküsü ilginçtir. 1872'de California eski valisi zengin *Leland Stanford* ile *Dr. John D. Isaas* tırıs giden bir atın her zaman bir ayağının yere değdiği konusunda iddialaştilar. 25.000 Dolar karşılığı olan bu iddialaşma, karısının âşığını öldürmek suçundan katil zanlısı olarak yargılanan *Eadweard Muybridge* (1830-1904) tarafından yapılan bilimsel deneylerle sonuçlanmıştır. Stanford, tırıs giden bir atın belirli bir anda dört ayağının da yerden kesildiğini iddia ediyordu. Dr. Isaac bu iddiayı kaybetti. Stanford'un iddiasının kanıtlanabilmesi için saniyenin çok küçük dilimlerinde pozlamayı sağlayacak bir örtücü sistemi olan fotoğraf makinesi gerekiyordu. Muybridge, bu teknolojiyi geliştiren kişi olmuştur. O, sadece tırıs giden bir atın fotoğrafını çekerek Stanford'un iddiasını kanıtlamakla kalmamış, aynı zamanda durağan görüntülerden yola çıkarak, yansıtsıma aygıtıyla yüzey üzerinde hareketli görüntü oluşturma çabalarına da destek olmuştur.

Eadweard Muybridge, genç yaşlarında İngiltere'den ABD'ye göç etmiştir. Peyzaj fotoğrafçılığıyla ilgilenen (1868) Muybridge, 1873'te fotoğraf makinesiyle hareketin çözümlemesine yönelik çalışmalarına başlamıştır.⁷⁰ Fransız fizyoloji bilgini *Étienne-Jules Marey* (1830-1904) uçan kuşların hareketini 1870'de fotoğraf teknolojisini kullanarak çözümlemeye yönelik çalışmalar yapmıştır. Marey bunun öncesinde de fenakitiskop ve zoetrop gibi aygıtlarla da (1867) hayvanların hareketini çözümlemeye yönelik çalışmalar yapmıştır. Muybridge tırıs giden bir atın on iki ayrı fotoğrafını çekerek (1873) atın hareketinin bütün aşamalarını yüzey üzerinde fotoğraf teknolojisiyle ortaya çıkartmıştır. Muybridge, *Batılı* adlı atı tırıs koşarken fotoğraflamıştır. Bu ilk denemesinde üç gün arka arkaya yaptığı çekimlerde $1/500$ örtücü hızı kullandı. Bu fotoğraflarda atın bütün hareketleri görülüyordu. Beyaz bir duvar önünde siluet olarak görülen atın bazen dört ayağının da yere değmediği ya da tek ayağının değdiği açıkça görülür. Muybridge, 1877-1878'de kendili geliştirdiği teknolojilerle $1/1000$ saniye hızında pozlama yapabilen, stereoscopic görüntü

sağlayan çift objektifli fotoğraf makineleriyle tırıs giden atın fotoğraflarını çekti. Muybridge, 1873'te uyguladığı düzenlemeyi yeniden kullanarak (1877-1878) bir koşu pistinin karşısına 24 fotoğraf makinesi yerleştirdi. Her fotoğraf makinesinin çekim düğmesinden koşu pistine bir ip çekti. Koşuya başlayan at, bu ipleri birbiri ardı sıra kopararak ve fotoğraf makinesinin çekim düğmeleri de birbiri ardı sıra basılarak pozlama gerçekleşiyordu. Böylece, $\frac{1}{1000}$ örtücü hızında pozlama elde eden Muybridge, atın yirmi dört ayrı fotoğrafını elde etmiştir. Bu kez elde ettiği sonuç çok başarılı olmuştur. Muybridge, Haziran 1878'de *Atın Hareketi* (1878; Horse Motion) adlı çok başarılı fotoğraflardan oluşan kart serisi yayımlamıştır. Fotoğraflarda tırıs koşan bir atın koşu sırasındaki bütün hareketleri, çok net ve belirgin olarak görülür. Muybridge, hayvanların hareketlerini fotoğraflarla tespit ettiği çalışmalarını *Hayvan Hareketi* (1887; Animal Locomotion) adlı kitabında yayımlamıştır.⁷¹



Resim 15

EADWEARD MUYBRIDGE. *Atlayan At*, y. 1877. Muybridge bir çizgi üzerine yerleştirdiği yirmi ayrı fotoğraf makinesiyle bu fotoğrafları, yüksek örtücü değeriyle birbiri ardı sıra çekti.

Muybridge'in çalışmalarının amacı, hareket halindeki bir nesnenin hareketini belli durağan durumlarda tespit etmeye yöneliktir. O, hareketi durağan durumlar (an'lar) olarak, fotoğrafçılığın deyimiyle an'ları dondurarak kaydetti. Muybridge'in çalışmalarına bakıldığında hareket, durağan durumlardan oluşan bir süreç olarak yüzeye yansımıştır.

Antik dönem düşünürlerinden *Elealı Zenon* (İÖ 490-430) hareket halindeki bir nesnenin aslında durgun durumlardan oluştuğunu söyler. Zenon, bir okun bir noktadan başka bir noktaya ulaşmasının kesintisiz bir hareket olmadığını söyler. Okun durgun, donuk durumlarının arka arkaya gelmesinden hareket oluşur.⁷² Muybridge'in çalışmalarının ortaya koyduğu sonuç, felsefi açıdan hareket olgusunu değerlendiren Zenon'u destekler niteliktedir. Muybridge'in tırs koşan atın fotoğraflarını arka arkaya getirip bir dizi oluşturularak bunları fenakitiskop ya da zoetrop gibi optik oyuncakların temelini oluşturan görmenin sürekliliği kuralına göre düzenlendiğimizde, bu fotoğraflara bakan kişi, yanılısamalı hareketi algılar. Zenon'un dediği gibi, durağan durumlardan (an'lardan) oluşan hareket ortaya çıkar.

Muybridge yanılısama olarak hareketli görüntünün yüzey üzerinde ortaya çıkmasına yönelik bir aygıt da geliştirmiştir (1879). *Zoepraksinoskop* (zoopraxiscope) adını verdiği bu aygıt hareketli görüntü projektörü olarak tasarlanmıştır. Optik oyuncaklar geleneğinin bir devamı olarak bu aygıt da iki diskten oluşuyordu. Hareket sürecinin farklı durumlarını gösteren on iki fotoğrafın yer aldığı cam disk, birinci diski oluşturuyordu. İkinci disk ise, örtücü sistemin görevini yapıyordu. Diskler birbirinin tersi yönünde dönmüyordu. Aygıtın yansıtma özelliği yardımıyla, görmenin sürekliliği kuralına göre yüzey üzerinde yanılısama olarak hareketli görüntüler ortaya çıkıyordu. Muybridge'in tırs koşan atın koşu sırasında ayaklarının durumunu ortaya çıkarmaya yönelik çalışmaları sonucunda, bir taraftan fotoğrafın resmetme tekniğiyle hareket sürecini oluşturan donuk an'ların, saniyenin $1/1000$ süresinde yüzey üzerine resmedilmesini ve bu şekilde oluşturulan bir dizi fotoğrafın elde edilmesini sağlamıştır. Diğer yandan ise, yüzey üzerinde hareketli resimler oluşturmaya yönelik çabalar, fotoğrafın resmetme tekniğinin içinde olduğu yeni bir teknolojik yapılanmaya yönelerek, yüzey üzerinde yanılısama olarak hareketli görüntü ortaya çıkarma çabalarına ivme kazandırmıştır. Kültürel açıdan ise, Muybridge'in zoepraksinoskop aygıtıyla gerçekleştirdiği şey, yüzey üzerinde yanılısama olarak hareketli görüntü yaratmanın ötesinde, insanlar için yeni bir eğlenme ortamının temelini atmıştır.

Yüzey üzerinde hareketli görüntünün ortaya çıkartılmasının tarihi açısından 1800'lü yılların son çeyreğine bakıldığında, çalışmaların üç temel konuda toplandığı görülür. İlki, görmenin sürekliliği kuralına dayanak, optik oyuncaklar biçiminde ortaya çıkan aygıtlardır. İkincisi, optik oyuncaklarla yaratılan yanılısama olarak hareketin, büyülü fener geleneğinden yola çıkarak geliştirilen yansıtma aygıtlarıdır. Optik oyuncaklar ve yansıtma aygıtlarında, yanılısama olarak hareketli görüntü yaratabilmek için yüzey üzerine elle çizilmiş durağan resimler kullanılmıştır. Fotoğrafın ortaya çıkışıyla birlikte, fotoğrafın resmetme tekniği kullanılmaya başlanılmıştır. Üçüncü konu da, fotoğraf makinesi kullanılarak hareketli nesnenin hareketinin belli durumlarının yüzey üzerine kaydedilmesidir. Bu anlamda, 1800'lü yılların son çeyreğinde ortaya çıkan bazı gelişmelerden söz etmek gerekir. 1877'de Fransız bilim adamı *Charles-Émile Reynaud* (1844-1918) 1877'de *praksinoskop* (praxinoscope) adlı bir aygıt geliştirdi. Reynaud, zoetropdaki tambur sistemini geliştirerek, (Resim 16) tamburun içine yerleştirildiği aydınlatılmış aynalarla, bir şeridin üzerine elle yapılmış resimlerden, yanılısama olarak hareketli görüntüyü ortaya çıkarttı. Gösteriyi uzun bir süre devam ettirebilmek için



Resim 16

Praksinoskop. 1877. Hareketi yanılsama olarak gösteren bu aygıt, zoetropun sistemine göre çalışır. Çizimler aynadan yansıtıldığında yüzey üzerinde hareket ortaya çıkar.

üzerinde resimler olan uzun kayıt şeridinin kenarına delikler açarak bir çark üzerinde ilerlemesini sağlamıştır. Kâğıt şerit tambur içinde dairesel olarak hareket ederken, tamburun her dönüşünde göz ayna üzerinden yanılsamalı hareketi görebiliyordu. Reynaud 1889'da praksinoskop aygıtını geliştirerek toplu olarak izlenen *optik tiyatro* (théâtre optique) adlı (Resim 17) gösteriyi gerçekleştirdi. Hatta bu gösteriler için 15 dakikalık bir şerit hazırladı. Reynaud, 1892'den 1900'e kadar binlerce küçük gösteri gerçekleştirdi. En ünlü gösterisi, *Bir Kameranın Çevresinde* (1894; *Autour d'une Cabine*) adıyla, elle çizilmiş resimleri kullandığı gösteridir. Bu yönüyle de yaptığı çalışmalar için halka açık ilk canlandırma gösterileri denebilir.

Aynı yıllarda Fransız bilim adamı Etienne-Jules Marey, Muybridge'in çalışmalarından yola çıkarak ve fotoğraf tekniğini de kullanarak bir aygıt geliştirdi. 1882'de, *fotoğraf tüfeği* adlı bu aygıt, Muybridge'in birden çok fotoğraf makinesiyle yaptığı işi tek bir makineyle gerçekleştiriyordu. Makineli tüfeğe benzeyen bu aygıtlı Marey, aynı cam plaka üzerine 12 görüntü kaydetti. Fotoğraf tüfeğiyle tek bir bakış açısıyla, yani tek bir



Resim 17

Optik Tiyatro. 1889. E. Reynaud, nitelikli görüntü yansıtan praksinoskopunu sahneye yerleştirerek izleyicilere büyük perde üzerinde Optik Tiyatro adını verdiği gösteriler gerçekleştirdi.

fotoğraf makinesiyle yine tek bir yüzey üzerine birden çok görüntü kaydetme olanağını sağlamıştır. Bu aygıt, hareket halindeki bir nesnenin saniyede 12 ayrı görüntüsünü kaydedebiliyordu. Muybridge'in birden çok fotoğraf makinesiyle yaptığı şeyi Marey tek bir fotoğraf makinesiyle gerçekleştirirken aynı zamanda, yüzey üzerinde hareketi ortaya çıkartma çabalarıyla ilgili olarak kullanılacak kaydetme aygıtının, temel teknolojisini ortaya çıkartmıştır.

Fotoğraf tekniğinin bu çalışmalarda kullanılmasıyla birlikte, ışığa duyarlı yüzeylerin yapısıyla ilgili çalışmalardan da söz etmek gerekir. Bu dönemde, fotoğraf tekniğinden yararlanılıyordu, ışığa duyarlı yüzey olarak cam yüzeyler ya da maden alaşımli levhalar kullanılıyordu. Yüzeylerin ışığa duyarlılığı ise, fotoğraf tekniğinin sunduklarıyla sınırlıydı. 1800'lü yılların son çeyreğinde fotoğrafçılıktaki gelişmelerle birlikte ışığa duyarlı malzemeler konusundaki çalışmalarla, duyarlılığı yüksek malzemeler geliştirildi. Özellikle Muybridge çalışmalarında bu tür malzemeler kullandı. Bu şekilde, gün ışığı koşullarında $1/500$, $1/1000$ örtücü değerlerinde pozlama olanağı ortaya çıkmış oldu. Öte yandan, ABD'li George Eastman (1854-1932) ışığa duyarlı yüzeyin taban malzemesini geliştirmeye yönelik bir buluşu gerçekleştirdi. 1888'de selüloit tabanlı yeni bir yüzey geliştirdiğini duyurdu ve 1890'da buluşunun üretimini yapmaya başladı. Eastman'ın geliştirdiği taban malzeme, saydam, esnek ve dayanıklı bir malzemeydi. *Film* (Yunanca; *film*, ayak tabanı anlamına gelen *pelma* sözcüğünden gelir) olarak adlandırılan bu malzeme fotoğrafçılıkla birlikte hareketli görüntü sağlamaya yönelik aygıtlarda kullanı-

maya başlandı. Eastman'ın buluşuyla birlikte, hareket halindeki nesneleri, fotoğraf teknolojisiyle film yüzeyi üzerine durağan görüntüler olarak kaydetmeye yönelik teknolojiler gelişti. Fotoğraf makinesiyle nesneleri durağan ve tek kare olarak kaydederken, aynı zamanda nesneleri hareketli olarak kaydetmeye yönelik *hareketli görüntü kamerası* olarak adlandırılacak aygıtları geliştirmeye yönelik çabalar hızlandı. 1800'lü yılların sonuna gelindiğinde, yüzey üzerinde hareketli görüntü oluşturmaya yönelik çabalar iki temel aygıt etrafında toplanmıştır. Nesneleri doğal hareketleriyle kaydetmeye yönelik hareketli görüntü kameraları (yaygın adıyla *film kamerası*) ve bu kameralarda elde edilen durağan görüntülerin yansıtma tekniğiyle gösterimini sağlayan *gösterici* (projeksiyon) aygıtlarıdır.

Thomas Alva Edison: Mucit ve İşadamı

İnsanlık tarihi içinde 1800'lü yıllar için özel bir tanımlama yapmak gerekirse, bu dönem için insan yaşamını değiştiren buluşların çağı demek doğru olur. İnsan hem ekonomik yönüyle hem de maddi yönüyle bu dönemde büyük bir değişim yaşamıştır. Bu değişimi yönlendiren en belirgin şeyin de teknolojik gelişmeler olduğunu söylemek bir abartı değildir. Teknolojik gelişmeler denildiğinde bir yönüyle yaşama giren yeni teknolojiler, diğer taraftan ise yeni teknolojilerin kendinden sonra gelecek teknolojiler için bir kuluçka dönemi oluşturması anlaşılmaktadır. 1800'lü yıllar, bir yönüyle yeni teknolojilerle yaşanan yıllar olarak görülürken, araştırmacılar için ise bir kuluçka dönemi olmuştur. Bu araştırmacılarından biri olan *Thomas Alva Edison* (1847-1931)⁷³ bu çağın son çeyreğinde yaptığı buluşlarla sadece XIX. yüzyıla değil, daha sonraki çağlara da damgasını vurmuş bir bilim adamı olmuştur. Algılama yetersizliği nedeniyle ilköğretimdeki okulundan ayrılma durumunda bırakılan Edison, araştırma ruhu ve yaratıcı kişiliğiyle fizik ve kimya alanlarında yaptığı çalışmalar sonucunda, binin üzerinde buluş yapmıştır. Elektrikle ilgili yaptığı buluşlar yanında, hareketli görüntünün kamera yoluyla kaydedilmesi ve film gösterme aygıtıyla ilgili buluşları konumuz açısından önemlidir.

Edison, 1870'lerden itibaren kendi kurduğu araştırma laboratuvarında birçok buluş gerçekleştirmiştir. Onun için önemli olan, buluşların patentini alarak piyasada satış yaparak kazanç elde etmektir. Bu amaca yönelik olarak üretim atölyesi de kurmuştur. O günlerde hareketli görüntü kamerası ve gösterici aygıtı onun için kazanç sağlayacak bir iş olarak görülmemiştir. O daha çok sesi kaydederek çoğaltmayı sağlayan bir aygıt geliştirmeye yöneldi. 1877'de *gramofon* (*phonograph*) aygıtını geliştirdi. Edison, 1887'de hareketli görüntüyle ilgilenmeye başladı. Eadweard Muybridge'in çalışmalarını inceledi. Muybridge, Edison'a zoepraksinoskop ile gramafonunu birleştirerek yeni bir aygıt geliştirmek için ortak çalışmayı önerdi. Edison, zoepraksinoskopun hareketi kaydetmek için uygun bir aygıt olmadığını düşünüyordu. Edison, gramafonu temel alan bir çalışma düşünüyordu. Onun hareketli görüntünün ortaya çıkması sürecinde çok önemli yeri olan düşünceleri 1894'te şöyleydi: "1887 yılında, bende, gramafonun kulak için yaptığını göz için yapabilecek bir aygıt tasarlamak ve bu şekilde hareketli görüntü ve sesin bir kaynaşmasını aynı anda kaydetmek düşüncesi oluştu."⁷⁴

Edison, asistanı *William Kennedy Laurie Dickson* (1860-1935) ile bu aygıtı geliştirmek için çalışmaya başladı. Dickson ve Edison, zoetropu ve Muybridge'in çalışmalarını ve Marey'in fotoğraf tüfeğini biliyorlardı. Onlar geliştirmeye çalıştıkları aygıtın, görmenin sürekliliği kuralına göre çalışması gerektiğini de biliyorlardı. Edison'un peşinde olduğu, gramofonun sesi kaydetmesine benzer bir aygıtın gözün gördüğünü kaydetmesi idi. Dickson, gramofonun silindirini bu amaçla kullanmaya yönelik denemeler yaptı. Silindirin üzerine spiraller içinde olan bir sıra küçük (mikroskopik boyutta) fotoğraflar dizdiler. Silindir döndüğünde, aygıtın bir tarafından duvara büyütülen resimlere bakıldığında, hareketli görüntü görülüyordu. Ancak fotoğraf filmlerinin yapısı nedeniyle, ortaya çıkan görüntü başarılı olmamıştır.

Dickson ile birlikte 1877'de bu çalışmaları sürdürürken, George Eastman 1889'da ışığa duyarlı yüzey olarak selüloit tabanlı malzemesini buldu. Bu buluş Edison'un araştırmalarını da yönlendirmiştir. Edison ve Dickson, Eastman'ın taban malzemesi olarak bulduğu filmi kullanarak, hareketli görüntü kaydetmeyi sağlayan *kinetograf* (kinetograph) adlı aygıtı (1890) ardından da çekilen filmin gösterimini sağlayan *kinetoskop* (kinetoscope) adını verdikleri aygıtı (1891) geliştirmişlerdir.⁷⁵ *Kinetograf* (kinetograph; Yunanca *kinetos* "hareketli" ve *graphein* "yazmak" anlamına gelir) nesneleri hareketli olarak kaydeden bir aygıttır. Hareketin sürecinin an'larını (durumlarını) durağan fotoğraf kareleriyle seri şeklinde kaydeden bir aygıttır. Yani hareketli görüntü kaydeden bir tür fotoğraf makinesidir. Hareketli görüntü kamerasının (film kamerası) atası olan bu aygıtta, hareketin donuk karelerle kaydedilebilmesi için bir elektrik motoru sistemi yer alır. Motorun dönmesiyle uyumlu hareket eden örtücü sistemi ve Dickson'un buluşu olan, filmin hareketini sağlayan tırnak sistemi yer almaktadır. Karmaşık bir teknoloji olan bu aygıtta 35 mm. genişliğinde film kullanılmıştır. Film, elektrik motorunun dönmesiyle birlikte, objektifin hemen arkasında, örtücü sistemiyle uyumlu olarak, tek tek kareler şeklinde durup pozlanır. Objektifin arkasındaki pozlama penceresine film gelir durur pozlanır ve ilerler, bir sonrası kare pencere önüne gelir durur ve pozlanır. Filmin, aygıt içinde sarılı olduğu makaradan pozlama penceresine uyumlu bir şekilde gelmesini pencerenin yanındaki tırnak sistemi sağlar. Bu tırnaklar, filmin kenarındaki deliklere girerek filmin pozlama penceresinden düzenli bir şekilde geçmesini sağlar. Kinetograf ile film üzerine saniyede 40 görüntü karesi kaydediliyordu. Edison ve Dickson'un kullandıkları filmin genişliği ve filmin kenarındaki deliklerin sayısı, bir görüntü karesine düşen delik sayısını çok titiz bir şekilde belirlemişlerdir. Onların buldukları bu teknik özellik 35 mm. filmlerde halen kullanılmaktadır.

Edison, kinetografdan bir iş adamı olarak yararlanabilmek için, bu aygıtın ürettiği hareketli görüntüyü izlemeye yönelik bir aygıt geliştirmeye çalıştı. Edison, Dickson'la birlikte 1891'de hareketli görüntü gösterimini sağlayan *kinetoskop* (kinetoscope; Yunanca *kineto* "hareket" ve *scopos* ise "bakmak", "izlemek" anlamına gelir) geliştirdiler. Görüntüleri hareketli bir şekilde yansıtan bir aygıt olan kinetoskop, 46x69x122 cm. boyutlarında diklemesine duran ahşap bir kabin şeklindedir. Kinetoskop, tek kişinin para ödeyerek kullandığı, kişiye özel bir aygıttı. İzleyici, aygıtın üstünde yer alan izleme deliğine yerleştirilmiş olan mercekten tahta kabinin içine doğru bakıyordu. Kabinin içinde

ki karartılmış ortamda sistem şöyle çalışıyordu: Kabinin içinde, durağan fotoğraf karelerinden oluşan film şeridi, yaklaşık 20 m. uzunluğunda, takılı olduğu makara sistemi yardımıyla izleme deliğinin önünden geçer. Bu geçişin hızı saniyede 40 karedir. Film şeridi, yine kabinin içinde, izleme deliğinin tam altında elektrik lambasıyla aydınlatılır. Film ve elektrik lambası arasında ise kendi eksenini etrafında dönen, kelebek kanadı şeklinde bir örtücü sistemi yer alıyordu. Her film karesinin merceğin önüne gelişi saniyeden kısa bir süre içinde durduğunda, dönen örtücü sistemi film karesini aydınlatarak elektrik lambasının ışığının izleme deliğine ulaşmasını sağlar. Böylece, durağan film karelerindeki görüntüler, yani bir hareketi oluşturan durağan durumların görüntüleri kısa aralıklarla yanıp sönen bir ışık gibi izleme deliğinden bakan kişinin görme sistemine ulaşır. Görmenin sürekliliği kuralına göre yanılsama olarak hareketli görüntü algılanır.



Resim 18

Kinetoskop. 1891. Thomas A. Edison tarafından geliştirilen bu aygıt, hareketli görüntünün kişiye özel olarak izlenmesine yöneliktir.

Çalışma sisteminden de anlaşılabilceği gibi kinetoskop, tek kişiye yönelik bir aygıttır. Edison, hareketli görüntüyü izleme aygıtının tek tek bireylere yönelik olmasının ekonomik olarak daha kazançlı olacağını düşünmüştür. Kinetoskopun yaklaşık 20 m. uzunluğundaki filmini izleyen kişinin tam anlamıyla hareketi gördüğünü söylemek mümkün değildir. Bu aygıtta, hareket diye görünen düzensiz bir şekilde duran ve hareket eden nesnelerdir. 1894'te New York'ta kinetoskopların yer aldığı bir salon açıldı. Halka açık ilk hareketli görüntü gösterisi gerçekleştirildi. Bu aygıt, ABD ve Avrupa'daki eğlence merkezlerinde büyük ilgi gördü. Halkın izleme talebi karşısında Edison, Dickson'un yönetiminde bilinen ilk hareketli görüntü üretim stüdyosunu West Orange'da kurdu (1894). Kinetoskopun satışa sunulmasıyla birlikte bu aygıtta gösterimi yapılacak, aynı zamanda kitlesel olarak dağıtılacak filmlerin üretimi için stüdyo olarak tasarlanmıştır. Böylece, güneşin durumuna göre tekerleklerin üzerinde hareket eden ilk film stüdyosu gerçekleştirildi. Katranlı bezle kaplı bu küçük kulübe şeklindeki stüdyoya *kara maria* (black maria) adı verilmiştir. Edison, ülke düzeyinde giderek yaygınlaşan kinetoskop için kısa filmler üretmeye yöneldi.⁷⁶ Edison, ses ve görüntünün birlikte kaydedilerek çoğaltılması düşüncesini kafasından atmadı. Dickson bu konuda bazı denemeler yaptıysa da başarı elde edemedi. Onlar, görüntü ve sesin farklı kaydedilerek uyumlu bir şekilde gösterimini yapmayı denediler. 1895 sonbaharında bazı kinetoskop aygıtlarına gramofon ekleyerek, izleyenlerin, aynı zamanda, kulaklıkla görüntüyle ilgili sesi duymalarını sağladılar. Bu şekilde düzenlenmiş olan kinetokoplara *kinefon* (*kinetophone*) adı verildi.

Yüzey üzerinde hareketli görüntü yaratmaya yönelik çabalar, görmenin sürekliliği kuralına göre insanın görme duyusuna yöneliktir. Bu yönüyle bu çabaları geleneksel ve fotoğrafın resmetme tekniklerine benzetmek gerekir. Bu resmetme teknikleri görmeyi yönlendirmeyi amaçlar. Yüzey üzerinde hareketli görüntü görme duyusuna fiziksel bir uyarı gerçekleştirilerek ortaya çıkar. Edison'un kineteskop aygıtıyla birlikte bu geleneksel anlayış içinde ilk kez görme ve işitme duyularına birlikte uyarı gönderme söz konusudur. Yani bu aygıt, sadece görmeyi değil, aynı zamanda işitmeyi yönlendirmeye yöneliktir. İnsanoğlu artık nesneleri içinde bulundukları fiziksel ortamdaymış gibi görürken, aynı zamanda o nesnelerle ilgili sesleri de işitme duyusuyla algılar konuma gelmiştir. Böylece, görme boyutu ve işitme boyutu, insanın doğal çevresini algılamasında olduğu gibi tek bir ortamda (aygıtı) birleştirilmiştir. Hareketli görüntünün geliştirilmesine yönelik çabalar, üçboyutlu doğal çevremizin ikiboyutlu olarak beyazperde üzerinde yaratılmasına yönelmiştir. Görmeyi yönlendirme açısından bakıldığında bu çabalar, geleneksel resmetme tekniklerinin oluşturduğu görsel yönlendirmenin bir devamı olarak değerlendirilebilir. Oysa, kineteskopla birlikte görsel yönlendirme yaratmaya yönelik bu çabalara işitsel yönlendirme eklenmiştir.

Görmeyi yönlendirmeye yönelik bu çabaların hem hareketli görüntüyü kaydederek çoğaltması hem de işitme boyutu, yani konuşma, müzik, doğal sesler gibi seslerin işitme duyusuna yönelik olarak kaydedilerek çoğaltılması, dönem açısından üzerinde durulması gereken önemli bir gelişmedir. İki duyu organına yönelik kaydetme ve çoğaltma çabalarının eşgüdümlü (senkronlu) olarak yapılması tarihsel açıdan yeni bir durumdur. Bu şekilde insanoğlu artık görsel ve işitsel diye adlandırılacak yeni bir ortamla karşı

karşıyadır. Görme ve işitme duyularına birlikte yönelmiş olan aygıtlar karşısında insan, artık geleneksel ve fotoğrafın resmetme tekniğiyle yüzey üzerindeki şeylere bakan insan da çok farklı bir durumdadır. En basit şekliyle, resimlere ve fotoğraflara bakan kişi, işitsel olarak kendi dünyasını kurarken, bu yeni aygıtlarla artık hem görsel hem de işitsel iletiler verirken, insanı da doğal olarak farklı bir konuma taşımıştır. Bu konum da, tabii ki döneme özgü olarak toplumsal düşüncenin ve teknolojinin şekillenmesinden kaynaklanan bir durumdur.

Edison'un çalışmalarıyla XIX. yüzyılın son yıllarına gelindiğinde, fotoğrafın resmetme tekniği olan optik ve ışığa duyarlı yüzey kullanılarak yüzey üzerinde hareketli görüntü üretilmiştir. Böylece, hem yüzey üzerine bir şeyi resmederken hem de bu resmedilen şeyi izleyenlere gösterirken teknoloji doğrudan işin içine girmiştir. Hareketli görüntü kamerası ve gösterim aygıtı olarak adlandırılan bu teknolojiler, Sanayi Devrimi geleceğine uygun olarak doğrudan insan elinin içinde olmadığı süreçleri içerir. Hareketli görüntü, fotoğrafın resmetme tekniğinde olduğu gibi teknolojinin ürünüdür. Sözü edilen teknolojiler de insanın birey olarak tek başına üstesinden gelebileceği şeyler değildir. Hem hareketli görüntüyü kaydeden hem de kaydedilen filmi gösteren teknolojiler, örgütlü bir sistemi gerektirmektedir. Hareketli görüntüyü yüzey üzerine kaydeden kişi, tuval üzerine resim yapan kişiden hatta fotoğraf makinesini kullanan kişiden farklıdır. Hareketli görüntünün kayıt ve gösterim teknolojileri, ekonomik yatırımı da gerektiren teknolojiler olması nedeniyle, bu teknolojiyi kullananları da bu yatırımı yapanların gölgesinde durmaya yöneltmiştir. Edison da mucit kişiliğiyle ortaya koyduğu teknolojileri işadamları kişiliğiyle yönlendirmiştir. Onun kinetoskopu bir gösteri aygıtı olarak yayılırken, bireysel kullanıma da sunulmuştur. Edison, hareketli görüntünün gelişmesini bir işadamları tavrıyla yönlendirmeye çalışmıştır. O, hareketli görüntünün bir tiyatro izler gibi insanların bir araya gelerek görebilecekleri bir şey olmasına karşı durmuştur. Kinetoskopun insanlar tarafından tek tek kullanılmasının daha çok ekonomik getiri sağlayacağını düşünerek, hareketli görüntünün insanlar tarafından tek tek izlenmesine yönelik çalışmıştır. Bu şekilde, Edison, hareketli görüntüyü bir kutu içinde düşünmüştür. Hareketli görüntüyü kişiye özel bir durum olarak görmüştür. Büyülü fener, diyorama, zoetrop gibi aygıtlarla hareketli görüntü, birden çok insanın bir arada görebildikleri bir seyirlik olarak gelişirken, Edison'un kinetoskop aygıtıyla bireye yönelik bir duruma gelmiştir.

Edison'un Dickson'la birlikte geliştirdiği kinetograf, kinetoskop ve kinefon aygıtlarıyla insanoğlu, fotoğrafın resmetme tekniğinden yola çıkan yeni bir resmetme yöntemiyle karşılaşmıştır. Yüzey üzerine nesneleri durağan olarak kaydederek hareketli olarak yüzey üzerinde üreten bu yeni resmetme, fotoğrafın resmetme tekniğini kullanan yeni bir resmetme yöntemidir. Fotoğrafın optik ve ışığa duyarlı yüzeyini kullanan bu yeni resmetme yöntemi, ortaya çıkış sürecinden esinlenerek *hareketli görüntü* (motion picture) ya da resmedildiği yüzeyden ötürü *film* olarak adlandırılmıştır. Hareketli görüntü kaydeder, mekanik olarak çoğaltır ve sergiler. Kaydetme ve çoğaltma fotoğraf tekniğiyle gerçekleşir. Yanılsama olarak ortaya çıkan sergileme ise, kaydedilen yüzey üzerinden oluşturulan bir izdüşümdür. Hareketli görüntüyle birlikte görüntü ve ses boyutu yanında, yüzey üzerinde fiziksel olarak algılanabilen hareket boyutu ortaya çıkmıştır.

Artık yüzey üzerinde hareket denildiğinde sadece hissediş durumu değil, görsel olarak algılanabilen bir durum söz konusudur.

Edison ve Dickson'un çabalarıyla insan yaşamına giren hareketli görüntü konusundaki çabalar, farklı ülkelerdeki bilim adamları tarafından sürdürülmüştür. Bu çabalar, Edison'un yaptığına tersine, hareketli görüntüyü bir kutunun içine tıkmak yerine, diyorama geleneğinin devamı şeklinde salonlarda toplu olarak izlemeye yönelik olmuştur. *Thomas Armat* (1866-1948), *Oskar Messer* (1866-1943) ve *Gerey* (1867-1907) ile *Otway Latham kardeşler* (1868-1906) hareketli görüntünün gösterim teknolojisinin gelişmesine yönelik önemli katkılar sağlamıştır. 1895'de Latham Kardeşler ve Armat birbirlerinden habersiz olarak gösterim aygıtıyla ilgili önemli buluşlar gerçekleştirmişlerdir. Thomas Armat *vitaskop* (vitascope) adlı gösterim aygıtını geliştirmiştir. Günümüzde de kullanılan film gösterim aygıtlarının temelini oluşturan vitoskop nedeniyle Edison ile Armat arasında tartışmalar yaşanmış ve sonuçta anlaşmaya varmışlardır. Armat, vitoskop aygıtıyla filmin her görüntü karesinin, gösterim aygıtı içindeki ışık kaynağının önünde, dur-ilerle şeklindeki hareketini düzenleyen düzeneği yapmışlardır. *Dur-ilerle düzeneği* (pull-down mechanism ya da intermittent motion mechanism) hareketli görüntüde filmin hem kamerada çekimi hem de gösterim aygıtında saniyenin yaklaşık olarak $1/24$ 'ü kadar bir sürede durmasını ve hemen ilerleyerek yeniden durma konumuna gelmesini sağlar. Armat'ın geliştirdiği düzeneikle filmin kamera ve gösterim aygıtından geçişiyle ilgili sorun çözülmüştür. Görmenin sürekliliği kuralına göre işleyen hareketli görüntünün teknolojisiyle ilgili olarak Armat'ın geliştirdiği dur-ilerle düzeneği, çok önemli bir teknolojik gelişmedir. Yine, Alman Oskar Messer 1896'da gösterim aygıtı için *Malta Haçı* (Maltese Cross) adıyla anılacak örtücü sistemini geliştirmiştir. Messer, bu şekilde günümüzde hâlâ kullanılmakta olan gösterici sisteminin temel yapısını üretmiştir. Böylece, hareketli görüntü kamerasıyla kenarlarında delikleri olan film üzerine kaydedilen durağan görüntüler, gösterim aygıtıyla yüzey üzerinde izdüşüm olarak hareketli görüntü olarak sergilenebilir duruma gelmiştir. 1800'lü yılların sonuna gelindiğinde artık, hareketli görüntünün hem kayıt hem de gösterim teknolojisi temel ilkeleriyle belirlenmiştir.

Lumière Kardeşler: Sinematograf

Edison'un kinetoskopu büyük ilgi gördü. Bu ilgi kullanılan teknolojinin gereği olarak bir noktaya kadar yayılabildi. Her izleyici için bir aygıt gerekiyordu. Örneğin, 1894'te New York'ta büyük bir salona konulan kinetoskoplar talebi karşılamaya yetmemiştir. Hareketli görüntüyü sergileyen bu aygıt gerçek bir para makinesi olmuştur. Aygıt parayla çalışıyor ve para üretiyordu. Hareketli görüntünün, kaydederek çoğaltan bir teknoloji olarak ortaya çıkardığı insanları eğlendirme işlevi, daha ilk günden fark edilerek daha çok izleyiciye ulaşmasına yönelik çabalar hızlanmış. Yapılması gereken, Edison'un tek kişi tarafından izlenen kinetoskop aygıtının yerine birden çok insanın izleyebileceği bir aygıtın geliştirilmesidir. Kinetoskop ABD ile birlikte 1895'te Avrupa'da da yaygınlaştı. *Antoine Lumière* (1840-1911) Edison'un bu aygıtını Paris'te gördü (1894) ve aygıtın

marifetini izledi. Ressamlık ve fotoğrafçılık yapmış olan *Lumière* bu aygıttan çok etkilenmiş olarak evine döndüğünde oğulları *Auguste ve Louis Lumière* (1862-1954) ile *Louis Jean Lumière*'e (1864-1948)⁷⁷ gördüğünü anlatarak, onlara, "Sizler daha iyisini yapabilirsiniz,"⁷⁸ dedi. Görüntüyü kutunun dışına taşımayı deneyin diyerek oğullarını yönlendirdi.

Lumière Kardeşler, bilim konusunda yetenekliydi. Fotoğraf filmi banyolarıyla ilgili araştırmalar yaptıktan sonra babalarının desteğiyle fotoğraf levhaları (fotoğraf çekiminde kullanılan ışığa duyarlı yüzeyler) üretimi işine girmişlerdir. *Mavi Etiket* adını verdikleri fotoğraf levhalarını bütün dünyaya satıyorlardı. Bu araştırmacı kardeşler, babalarının uyarısı doğrultusunda çalışmaya başladılar. *Lumière* Kardeşler çalışmaya yöneldiklerinde yüzey olarak Edison'un delikli filmi, çekim ve gösterim aygıtı, piyasada yaygın olarak kullanılıyordu. Onlar, ilk önce, bu teknolojik sürece filmin dur-ilerle düzeneği içinde rahatlıkla hareket etmesini sağlayan tırnak düzeneğini soktular. Tırnak düzeneğini uygulamaya koydular. *Lumière* Kardeşler hem kamera hem de gösterim aygıtını geliştirmeye çalıştılar.⁷⁹ Edison'un kinetografında saniyede 48 kare pozlanıyordu, *Lumière*'ler saniyede 16 kare olmasının daha uygun olduğunu düşünüyorlardı. 1895'in ilk günlerinde hareketli görüntünün kaydı için kamera ve gösterim aygıtını geliştirerek, 22 Mart 1895'te Fransa'nın Lyon kentinde gösterdiler. *Lumière* Kardeşler, gösterim ay-



Resim 19

Sinematograf. 1895. *Lumière* Kardeşler tarafından geliştirilen bu aygıt, kamera, gösterim ve negatif filmin pozitif basımı için kullanılabilirdi. *Lumière*'ler bu aygıtta, kamera ve gösterici olarak saniyede 16 kare hızı kullandılar.

gıtına *sinematograf* (*cinématographe*) adını verdiler. 1895'te patentini aldıktan sonra Kardeşler bu aygıtın hızlı bir şekilde üretimine başladılar. Aygıt, 7 kg. ağırlığında 20 cm. uzunluğunda ve 12 cm. genişliğinde bir kutu biçimindeydi. Lumièr'e'lerin buluşu kine-toskop gibi elektrikle çalışmıyor, elle çalıştırılıyor ve aydınlatma kaynağı olarak kal-siyum ışığı kullanılıyordu. Sinematograf hem film çekimi, hem gösterim, hem de nega-tif filmin pozitif'e basımını yapabilen bir aygıttı. Aygıt kamera olarak saniyede 16 kare çekim yapıyor ve gösterici olarak da saniyede 16 kare olarak gösterimi gerçekleştiriyordu. Bu şekilde, Lumièr'e'ler hem çekimde hem de gösterimde film akış hızını, saniyede 16 kare olarak belirlemiş oldular. Sinematografla birlikte hareketli görüntü, kolay taşına-bilen küçük bir aygıtın parçası olmuştur.

Lumièr'e Kardeşler, buluşunu yaptıkları aygıt'a verecekleri ad konusunda çelişkiye düşmüşlerdir. Onlar Seller'in kinemaskop, Edison'un kinetograf ve kinetoskop adlarının altında yatan düşünceden yola çıktılar. Aygıtın yaptığı iş, yüzey üzerine hareketi res-metmek, yani yazmaktır. Onlarda *hareket* ve *yazmak* fiillerinin kendilerinden öncekiler gibi Yunanca karşılığını bulmaya yöneldiler. Yunanca *Kinēma* "hareket" ve *graphein* "yazmak" sözcüklerinden yola çıkarak Lumièr'e'ler *Cinématographe* adını bulmuşlardır. *Cinématographe* (sinematograf) *hareketi yazan*, *Cinématography* (sinematografi) ise *hareketi yazma* anlamına gelir. Tarihsel süreç içinde konuya bakıldığında, bu amaca yönelik aygıtlarda *hareket* sözcüğünün belirleyici olduğu görülür. Çünkü buluşların al-tında yatan temel mantık, yüzey üzerinde hareketin resmedilmesidir. Lumièr'e Kardeşler, teknolojik bir buluş yapmanın ötesinde, insanoğlunu yeni bir resmetme ve bu resmedilen şeyi, yüzey üzerinde izlemeyi sağlayan bir durumla tanıştırmışlardır. Bu durum, yeni bir aygıt olarak sinematografinin insan yaşamına girmesinin ötesinde, o yeni buluşla birlikte insan yaşamında ortaya çıkan yeni bir olgudur. Daha ilk günden sinematograf aygıtıyla birlikte, ortaya çıkan bu yeni durumu tanımlamak için farklı adlar kullanılmıştır. Lu-mièr'e'lerin öncesinde *hareketli görüntü* (İngilizce, *Motion Pictures* karşılığı) ve kullanılan yüzeyden yola çıkarak *film* adları kullanılmıştır. Lumièr'e'lerin buluşuyla birlikte, *cinématographe* sözcüğünün kısaltması olarak *sinema* (cinéma) denilmiş, ancak, yine de, *hareketli görüntü*, *film* ve *sinema* sözcüklerinin üçü de kullanılmıştır.

Lumièr'e Kardeşler, buluşunu yaptıkları aygıtı ilk kez Mart 1895'te insanlara göster-diler. Bu gösteride kendi fabrikalarında çalışan işçilerin fabrikadan dağılışı görülmekteydi. *Lumièr'e Fabrikalarından Çıkış* (1895; *La sortie des usines Lumièr'e*) adlı bu filmde, geniş bir fabrika kapısı ve çıkan işçiler, toplu halde görülmektedir. Göz seviyesinde duran kamera genel çekim ölçeğindedir. Bütün işçiler dağılınca film biter. Lumièr'e'ler tarihsel olarak ilk gösterilerini ise 28 Aralık 1895'te Paris'te Capucines Bulvarı'ndaki Grand Café'de gerçekleştirdiler. *Trenin Ciotat Garı'na Varışı* (1895; *L'Arrivé d'un train en gare de La Ciotat*) adlı 50 saniye süren bir film gösterildi. Bu filmde, gara giren bir tren ve inen yolcular görülmektedir. Kamera sabit bir açıda durur ve film yolcular tren-den inene kadar sürer. Bu filmde hareket halindeki nesnelerin kameranin görüntü alanı içine yerleştirilmesi dikkat çekici düzeydedir. Karartılmış bir ortamda, yüzey üzerin-de hareketli treni kendilerine doğru geliyor durumda gören bu ilk izleyici topluluğunun ürkerek sandalyelerin altına saklanmaya çalıştığı rivayet edilir. Bu gösteri, hareketli

görüntünün perdeye yansıtılarak bir izleyici topluluğuna yapılan ilk gösterisi olmayabilir. Bu gösteriden yaklaşık iki ay önce Alman *Max Skladanowsky* (1863-1939) tarafından Berlin'de böyle bir gösteri gerçekleştirilmiştir. Lumière'lerin bu gösterisi, sinema olarak adlandırılacak ortamın (*medium*) belirleyici aşaması olarak bilinir. Bundan önce yapılan bütün çalışmalar da sinema öncesi çalışmaları olarak anılır.

Lumière Kardeşler'in yaptığı gösterimde yaklaşık yirmi dakikalık bir film gösterilmiştir. Bu film çeşitli manzaralardan oluşuyordu. Bu şekilde, durağan fotoğraf karelerinden oluşan hareketli görüntüyü, yansıtma aygıtı aracılığıyla birden çok insan aynı mekân içinde izledi. Lumière Kardeşler'in ilk çektiği filmleri, doğal olarak dönemin teknik koşullarıyla sınırlıydı. Çekimlerde kullanılan siyah-beyaz negatif filmler, daha sonraki yıllarda geliştirilen siyah-beyaz negatif filmlerde olduğu gibi beyaz ışığın içindeki her renge karşı duyarlı değildi. Bu dönemin filmleri, soğuk renklere karşı duyarlı iken sıcak renklere karşı duyarlılığı giderek azalıyordu. Yani beyaz ışığın içindeki renkler açısından düşünüldüğünde, mavi ve mor renge doğru duyarlılık artarken ters yönde sarı ve kırmızıya doğru duyarlılık azalıyordu. Bunun sonucu olarak, mor, mavi gibi soğuk renkler, siyah-beyaz filmde grinin belli tonlarında görülürken, yeşilden sarı ve kırmızıya doğru olan sıcak renkler ise, giderek grinin en koyu tonu olarak siyah ve siyaha yakın tonlar olarak ortaya çıkıyordu. Bu nedenle, Lumière Kardeşler'in ilk filmlerinde, beyazperde üzerinde ortaya çıkan hareketli görüntü teknik açıdan yeterli değildi.



Resim 20

LUMIÈRE KARDEŞLER. *Lumière Fabrikalarından Çıkış*. 1895.

Lumière Kardeşler'in bu ilk filminde, geniş bir fabrika kapısından çıkan işçiler görülür.



Resim 21

LUMIÈRE KARDEŞLER. *Trenin Ciotat Garı'na Varış*. 1895. Bir trenin gara varışını gösteren, tek bir çekimden oluşan bu film ilk sinema örneklerindendir. Mekân ve ortamın çok etkili olduğu bu siyah-beyaz filmde, tren kameraya doğru gelir, durur ve yolcular inerler, binerler.

Bu film gerçek bir durumu beyazperdede büyüterek gösterir.

Görsel açıdan yeterli olmayan bu gösterilerden birini 1896'da izleyen Rus edebiyatçı Maksim Gorky (1868-1936) sinematografi buluşuyla ilgili şöyle demiştir:

Dün gölgelerin krallığındaydım. Keşke oranın ne kadar acayip olduğunu bilebilseydiniz. Renk yok, ses yok. Orada her şey –yer, ağaçlar, insanlar, su, hava– grinin tek bir tonuyla boyalı: Gri bir gökyüzünde gri güneş ışınları var; gri yüzlerde gri gözler ve ağaçların yaprakları kül gibi gri. Bu yaşam değil, fakat yaşamın gölgesi, bu hareket değil, fakat hareketin sessiz gölgesi.⁸⁰

Lumière Kardeşler'in çalışmaları dahil diğer bütün denemeler, hareketli görüntünün perde üzerindeki hareketini doğal bir şekilde üretmeye yönelik olmuştur. Çekim yapan kamerayla gösterimi yapan aygıtın hızının (dur-ilerle düzeneği içinde saniyede kaç durağan karenin geçtiği) uyumlu olması gerekir. Bu dönemde belirlenen hız saniyede 16 kare olmuştur. Kullanılan filmin boyutu ise Thomas A. Edison'un 1892'de kullandığı 35 mm. olmuştur. Edison, filmin kamera ve gösterim aygıtından düzenli bir şekilde geçmesini sağlamak için her film karesinin kenarında küçük dikdörtgen dört delik koymuştur. Filmin her bir karesinin boyutları ise yaklaşık olarak 2.5x1.9 cm.'ydi. Lumière'ler de Edison'un film boyutunu kullanmışlardır. Onlar, filmin aygıt içinden ke-sintisiz geçmesini sağlamak için her film karesine yuvarlak bir delik koydular.

Lumière'ler elle taşınabilen kameralarıyla günlük yaşamdan alınmış konuları içeren filmler yaptılar. *Bebeğin Yemeği* (1895; Le goûter de bébé), *Çocuk Kavgası* (1895; Querelle enfantine), *Limandan Çıkış* (1895; La Sortie du Port), *Bahçıvanı Sulamak* (1895; L'Arroseur arrosé). Bunlar bir dakika ya da daha az süreli filmlerdir. Hareketli görüntünün temel teknolojik özelliği olan nesnelerin yüzey üzerinde hareketli olarak üretilmesi, doğal olarak bu filmlerin de belirleyici özelliği olmuştur. Kamera hareketli nesneleri kaydeden bir aygıt olarak kullanılmıştır. Lumière'ler çoğunlukla gerçek olayları filme almalarına rağmen, kimi filmleri için özel düzenlemeler de yapmışlardır. Örneğin, *Bahçıvanı Sulamak* filminde, çimleri sulamakta olan bir bahçıvanın hortumuna yaramaz bir oğlan çocuğu basarak suyun akmasını engeller. Bahçıvan meraklı bir şekilde suyun neden akmadığını inceler ve hortumun ucuna bakar. Tam bu sırada çocuk ayağını bastığı hortumdan kaldırarak bahçıvanın sırlıslam olmasına neden olur. Bahçıvan yaramaz çocuğu kovalar, yakalayarak döver. Bu filmler, tek kamera kullanılarak çekilmiştir. Kamera sabit bir açıyla durur, kameranın bakış açısı içinde nesneler hareket eder, kameranın hareket ederek nesneleri izlemesi söz konusu değildir. Lumière'ler kameranın önündeki hareketli nesneleri, aygıtta hiçbir etki, ya da yönlendirme yapmadan, yani kamerayı hiç hareket ettirmeden çekmişlerdir. Kameranın önündeki nesneleri de doğal ortamı ve doğal hareketleri içinde kaydetmişlerdir. Onların filmleri için insanın gördüğü fiziksel gerçekleri, bu gerçekliğe aygıtın özellikleriyle etki yapmadan kaydederek çoğaltmaya yönelik çabalar demek yanlış olmaz.

Lumière Kardeşler'in filmleriyle birlikte hareketli görüntü, yüzey üzerinde kaydedilerek mekanik olarak çoğaltılabilen bir resmetme tekniği olarak yaşamın içinde girdi. Bu yıllar, Sanayi Devrimi sürecinde teknolojinin hâkim olduğu, toplumsal yaşamdan kitle pazarının ortaya çıktığı günlerdi. Üretim biçimi ve sunumuyla yeni bir anlayış olarak toplumun önüne çıkan sinema, bu ilk filmleriyle büyük ilgi topladı. Louis Lumière, sinema için, "geleceği olmayan bir keşif"⁸¹ demesine rağmen, geleneksel resmetme tekniklerinden tamamen farklı, benzer olmayan bir sunuş olmuştur. Hareketin yüzey üzerinde bu şekilde ortaya çıkışıyla, sahnede topluluk önünde yapılan canlı gösteriler de, gösteriyi gerçekleştiren bireylere bağlı olmadan yüzey üzerine kaydedilen görüntülerle yapılabilir hale geldi. Bu da gösteri dünyasının, dönemin egemen gücü olan teknolojinin kontrolüne girmesi demektir. Artık gösteri, izleyenlerin içinde bulunduğu mekânın sınırlılıklarından kurtularak kameranın ulaşabileceği her yere uzanır. Lumière'lerin kısa filmleri, insanlık tarihindeki devrim niteliğinde teknolojilerle birlikte düşünüldüğünde, bireyin dışarıdaki dünyayı, yani dış gerçekliği anlaması yönünden önemlidir. Lumière'lerin *Arabaya Binen İtalyan Kralı ve Kraliçesi*, *Çar II. Nikolay'ın Taç Giyme Töreni* gibi filmleriyle insanlar, kendi dışındaki dünyayla ilgili olayları hareketli görüntü olarak görürken, kendilerini yeni bir bilgilenme ve eğlenme ortamı içinde bulmuştur.

Lumière'lerin buluşları ve ürettikleri filmlerle sinema, Edison'un çabalarının tersine, geniş kitlelere yayılmaya başladı. Lumière'lerin fotoğrafla ilgileri vardı, bu da belki onları hareketli görüntü kamerasını bir belge fotoğrafı çeker gibi kullanmaya yönlendirdi. Lumière *Fabrikalarından Çıkış* ve *Trenin Ciotat Gan'na Varışı* filmlerinde olduğu gibi, beyazperdedeki görüntülerle insanlar ve nesneler, fiziksel çevreleri içinde etkileyici bir

şekilde gösteriliyordu. Beyazperdede görünen şeyler, hemen herkesin anlayabileceği nitelikteydi. İnsanların çevrelerinde görüp bildikleri şeyleri aşına oldukları fiziksel yapılarına uygun olarak karşılarında görmeleriyle birlikte beyazperdede ortaya çıkan görsel düzen de önemlidir. Doğal olarak, bu ilk hareketli görüntü örneklerinde fotoğrafın etkileri görülür. Bu ilk filmlerle yüzey üzerine nesneleri hareketli görüntüler olarak kaydederken, nesneleri içinde bulundukları ortamla birlikte, yani gerçekliğini bozmadan göstermek temel bir öge olarak ortaya çıkar. Ayrıca, bu ilk filmlerle, gerçeğin yaşamın ritmiyle birlikte yeniden keşfi söz konusudur. Lumière Kardeşler, bu ilk filmleriyle toplumdan aldıkları olumlu tepkilerle, kameralarını insanlara haber iletmek için kullandılar. Cesaretle giriştikleri haber filmlerinde Shakespeare'in *Yaşama ayna tutmak* özdeyişini uyguladılar.⁸² Bu sanki bir yaklaşım şeklinde onların çoğu filmlerinde yer almıştır. Bu filmleri, bir insanın çevresinde gerçekleşen bir olayı uzaktan izliyormuş gibi çektiler. Onların yaptığı, hareketli görüntüyle yüzey üzerinde yaşamın çoğaltılmasıydı. Bu nedenle, onların ürettikleri filmler yeni bir buluşun ilk ürünleri olmanın yanında, sinemanın oluşturacağı gelenek içinde gerçekçi yaklaşım olarak da yer alacaktır.

Lumière Kardeşler, buluşlarıyla birlikte sinemada gerçekçi yaklaşımın ilk örneklerini de üretmişlerdir. Bu filmlerin izleyiciler tarafından para ödenerek izlenmesi, belgeci bir yaklaşımla kaydedilen şeylerin beyazperdede gösterilmesinin ötesinde, sinemanın henüz ortaya çıkmamış, ancak hissedilen gizli gücüyle de ilgilidir. Bu filmlerin görsel yapısı güçlüdür. Nesneler hep cepheden görülür, çerçeve içinde nesneler diyagonal olarak düzenlenerek derinlik etkisi artırılmıştır. Kamera perdede etkileyici görüntü sağlayacak şekilde konumlandırılmıştır. Kamera açıları rasgele değildir. Bu da Louis Lumière'in fotoğrafçılığından kaynaklanabilir. Lumière'lerin bu ilk filmlerinde kurgunun izlerini gören araştırmacılar vardır.⁸³ Lumière'lerin filmleri, optik oyuncakların yüzey üzerinde hareketli resimler elde etmeye yönelik çalışmaları sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu filmler, optik oyuncaklarla ve Edison'un delikli kutusuyla karşılaştırıldığında fark hemen anlaşılır. Lumière Kardeşler, insanoğlunun teknolojik ve sosyal gelişmeler açısından verimli bir çağı yaşadığı XIX. yüzyılın son yıllarında bu çağa yakışan bir buluşu insan yaşamına sokmuşlardır. Fotoğrafın durağan karelerinden sinemayı ortaya çıkartan bu yaratıcı Kardeşler'in "sinemayı geleceği olmayan keşif" olarak görmeleri, onların doğru çıkmayan bir öngörüsü olmuştur. Onların buluşu, sadece yüzey üzerine hareketli görüntüyü kaydederek çoğaltan bir teknoloji olmanın ötesinde, hareketli görüntüyü sanatın ortamına sokmaya yönelik çalışmaları da başlatmıştır.

Georges Méliès: Sinemanın Sihirbazı

Sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte üretilen filmler, hareketli nesnelerin beyazperdede gösterilmesinin ötesinde şeyler değildi. Sinema bu anlamda, insanların toplu olarak izledikleri bir gösteriydi. Bu dönemde, sinemayı gösteri yönüyle insan yaşamına sokan kişi de Georges Méliès⁸⁴ (1861-1938) olmuştur. Lumière'ler sinemanın teknolojik bir aygıt olarak buluşunu sonuçlandırmalarına rağmen bu aygıtın neler yapabileceğini tam

anlamıyla fark edememişlerdir. Méliès ise, ilk gördüğünde sinemanın büyük bir buluş olduğunu fark etmiştir. Zengin bir ailenin çocuğu olan Méliès, küçük yaşlarında resim, heykel ve kukla tiyatrosuyla ilgilenmiştir. Güzel Sanatlar öğrenimi gördükten sonra, Paris'te sihirbazlık gösterileri yapmıştır. 1888'de, Paris'te, *Théâtre Robert Houdin*'de, Méliès, yirmi yedi yaşındayken, *Beyaz Yanılsama* adıyla sihirbazlık, küçük skeçler ve gerçeküstü yanılsamalardan oluşan bir sahne gösterisi yapmaya başlamıştır. Yine sahnede, boyayarak yapılmış resimlerden oluşan ve basit bir makine aracılığıyla kendiliğinden hareket eden şekiller gösteriyordu. Méliès, 1856'da, gösterilerinde kinetograf aygıtını kullanarak kısa film parçalarını da gösterdi. Bütün bu çabaları, onun, hareketli görüntünün yanılsama yaratmak için önemli bir olgu olduğunu fark ettiğini gösterir.

Méliès 1895'te Lumière'lerin ilk gösterilerini izleyenler arasında yer almıştır. Sinemanın gücünü fark eden Méliès'in, Lumière'lerden buluşlarını satın almak istediği söylenir. Louis Lumière buluşlarının satılık olmadığını söyleyerek, şu yanıtı verdiği söylenir: "Bana teşekkür borçlusun delikanlı, bu senin iflasına yol açacaktı. Sinemanın iş geleceği yoktur." ⁸⁵ Méliès, Lumière'in bu öngörüsüne katılmaz ve bir film kamerası satın alarak film çekmeye başlar. *Bir İskambil Partisi* (1896; *Une partie de cartes*) ve *İrmakta Kurtarma* (1896; *Sauvetage en rivièrè*) adlı ilk filmleri Lumière'lerin filmlerine benzeyen yapımlardır. Louis Lumière'in fotoğrafa olan eğilimi nedeniyle bu kardeşlerin sinemayı fotoğrafla ilişkilendirmelerine benzer şekilde, Méliès de tiyatroculuk geçmiş nedeniyle sinemayı tiyatro ve sihirbazlık gösterileriyle (hileli gösterilerle) ilişkilendirmiştir. Tiyatronun temel öğesi olan oyuncu, dekor, makyaj, Méliès için sinemanın da temel malzemesi olmuştur. Bir anlamda, tiyatroyu kameranın önüne taşımıştır. Sinema onun için tiyatro gibi gösteriye uygun bir şeydir. Méliès kameranın önündeki durumu bir tiyatro sahnesindeymiş gibi tasarladı. Sahneyi farklı bir şekilde düzenlemeye yönelik çalışmalarının, yani mizansen anlayışının sinemaya uygun olabileceğini düşündü. ⁸⁶

Méliès 1896'da Paris'teki Opera Meydanı'nda çekim yaparken kameraya film sıkışır; ancak bu sırada bir otobüs kameranın önünden geçer. Méliès kamerasını tamir edip yeniden çalıştırdığı sırada bir cenaze arabası objektifinin önünden geçer. Bu çekim tamamlandıktan sonra film gösterildiğinde, Méliès şaşıracağı bir şeyi keşfeder: Hareket halinde ilerleyen otobüs yavaşça cenaze arabasına dönüşür. Kameranın arıza yapması sonucunda film pozlanırken, pozlanan film geri sarılarak yeniden pozlanır. Bu şekilde, otobüs görüntüsü üzerine cenaze arabası görüntüsü pozlanır. Bu birbiri içine girmiş görüntüler izleyenleri çok eğlendirmiştir. Böylece, bir raslantı sonucu, hareketli görüntüyle beyazperde üzerinde hileli görüntüler oluşturulabileceğini fark eden Méliès, bu konunun üzerine bilinçli olarak eğilir. Méliès, sihirbazlık numaralarıyla sinemayı birleştiren filmler çeker. 1896'da ilk kez sihirbaz numaralarını sinemaya uyarlayan *Kaybolan Hanımefendi* (1896; *Escamotage d'une Dame Chez Robert-Houdin*) adlı filmi çekmiştir. Artık sihirbazların kullandığı açılır kapanır sandık yerine hileli gösteriler için film kamerasını kullanmaya başlamıştır. Méliès, 1897'de Paris yakınlarında Montrevil'deki villasının bahçesinde çekim yapmak için stüdyo kurar. Bu stüdyoda 1896-1913 tarihleri arasında yaklaşık beş yüz film (tek-makaralı) üretir. *Sinderella* (18899; *Cendrilla*), *Tek Kişilik Orkestra* (1900; *L'Homme-Orchestre*), *Mavi Sakal* (1901; *Barbe-Bleue*), *Aya*

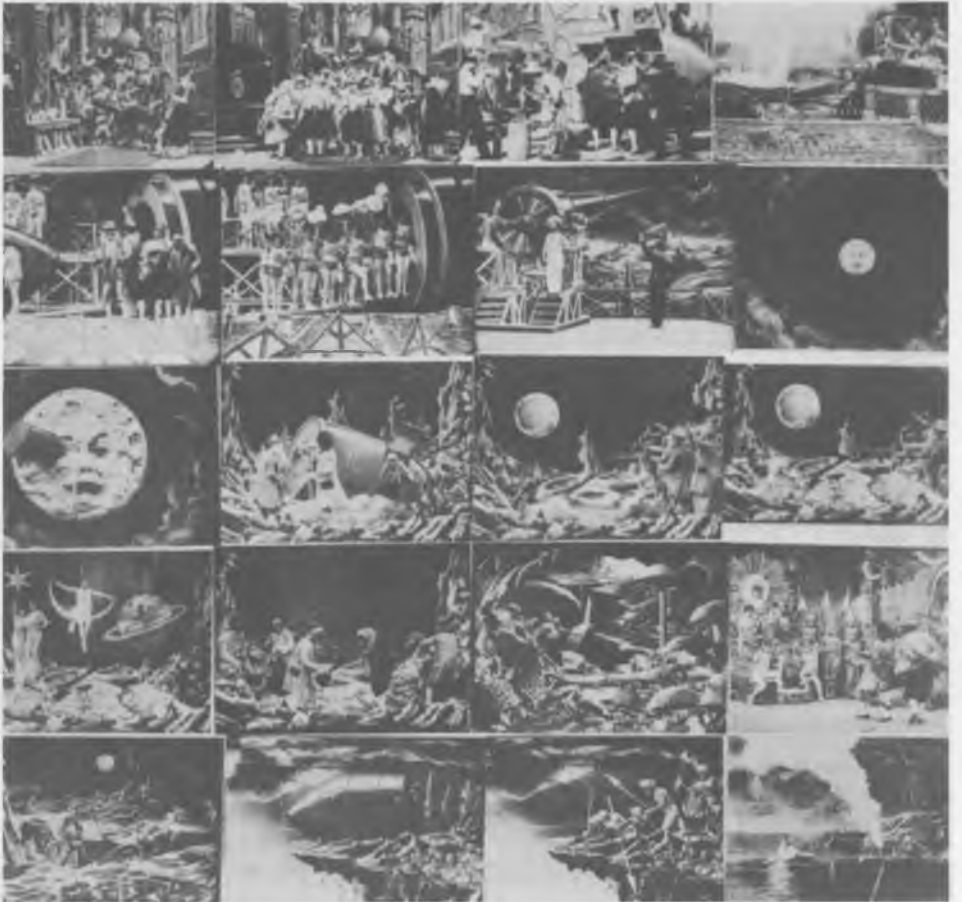
Yolculuk (1902; *Le Voyage dans la Lune*), *Uzayda Yolculuk* (1904; *Le Voyage à travers l'impossible*) ürettiği filmler arasında yer alır.

Méliès, sinema çalışmaları öncesinde gerçeküstü dünyası olan bir kişiydi. Bu dünyasını filmlerine de yansıtmıştır. Sihirbazlığını sinemada uygularken, yüzey üzerinde ortaya çıkan bir hareketli görüntüden, yani kameranın bir kez çalışarak ürettiği film parçası olan çekimden bir diğerine geçerken çeşitli geçiş teknikleri belirlemiştir. Bunlar, bir çekimin görüntüsü yok olmadan ikinci çekimin görüntüsünün birincinin üstünde belirmesi olan geçiş, zincirleme, bir çekimin görüntüsünün giderek kararıp görünmez duruma gelmesi olan kararma, iki ayrı görüntünün üst üste binmesi olan bindirme, bir görüntü karesinin bölünerek birden çok görüntünün yerleştirilmesi, yavaşlatılmış hareket, tek kare çekimi, renklendirme işlemi, aynı çekimin kamerada iki kez pozlandırılması gibi görsel hileler ya da özel etkilerdir. Méliès bu tekniklerin yaratıcısı olmuştur. Méliès'in zincirleme, kararma, bindirme gibi görüntüsel geçiş öğelerini kullanması bir anlamda onun her bir çekimi tek tek değerlendirdiğini gösterir. Böylece, bir çekimden diğerine geçerken zincirleme, kararma ya da bindirme geçişle bir anlatım kaygısı peşine düşmüştür. Örneğin, *Belalı Dört Kafa* (1898; *Un Homme de Tête*) adlı filminde, taburede oturmuş telli bir müzik aleti çalan müzisyen görülür. Müzisyenin iki yanında birer masa vardır. Altları açık masalarda müzisyenin dört kesik başı, sihirbaz gösterilerinde olduğu gibi hareket halindedir. Bedeninden ayrılmış olan bu dört kesik baş, masaların üzerinde sağa-sola bakınıp durur. Méliès bu filmi siyah bir fon önünde, üst üste pozlandırma tekniğiyle gerçekleştirmiştir. Bu şekilde ilk kez vücudu olmayan insan kafalarını, gerçek insanla yan yana bir sihirbaz numarası şeklinde beyazperdede göstermiştir. Yine, *Tek Kişilik Orkestra* adlı filminde (1900) aynı mekânda yedi farklı müzik aleti çalan müzisyen görülür. Aynı kişiyi farklı müzik aletleri çalarken çekip her çekimi kararma ve açılma geçişleriyle bitirerek bu yedi çekimi tek bir negatif üzerinde birleştirmiştir. Méliès'in bu yaptıkları, tiyatronun çok ötesinde, yeni bir ortam olan sinemaya özgü özel anlatım şekilleridir.

Méliès, 1902'de *Jules Verne* (1828-1905) ve *H. G. Wells*'in (1866-1946) eserlerine dayanarak önemli filmlerinden biri olan *Aya Yolculuk* adlı filmi (1902) gerçekleştirmiştir. Yaklaşık on dakika olan bu filmde, astronomi kulübü üyesi olan altı bilim adamının Ay'a yaptıkları gezi anlatılmıştır. Otuz ayrı tablonun kullanıldığı bu bilim kurgu filminde bilim adamlarının bu seyahat sırasında başlarından geçen olaylar, beyazperdede görülür. *Aya Yolculuk*, insanın ulaşması mümkün olmayan bir dünyaya yeni bir teknoloji olan sinemayla ulaşma çabasıdır. İçinde doğal öğelerin fazla yer almadığı bu filmi gerçeküstü olarak tanımlamak yanlış olmaz. Méliès'in başyapıtı olarak kabul edilen bu filminde, senaryo, dekor, oyuncu yönüyle sinemaya uygun bir çalışma yapılmıştır. Her sahne özenle düzenlenerek çekilmiştir. Oyuncuların kamera önündeki oyunları ve giriş-çıkış yönleri kameraya uygundur. Oyuncular, sahneyle ilgili dekorun önünde, tiyatrodaki olduğu gibi oyunlarını sergilerler ve kameranın önünden çıkarlar. Bazı görsel geçişler sinemanın anlatımına çok uygundur: Örneğin, sahnelerin açılma ve kararmaları anlatım ve nesnelerin hareketleriyle uyumludur. Bu filmin en önemli sahnelerinden biri Ay'ın gülün bir insan yüzü olarak resmedildiği sahnedir. Ay, patlak gözlü ve kırık dişli

bir insan, yıldızlar ise müzikhollerdeki aydınlık yüzlü dansçı kızların nişangah şeklindeki yüzleridir. Ayrıca, Ay'a gittiği anlaşılan roketin kamera açısından yönü, yani perdede oluşturulan yön sürekliliği çok yetkindir. Bu da kameranın bakış açısı ve yükseklik konumlandırılmasının ne kadar ustalıkla yapıldığını göstermektedir. Méliès'in *Aya Yolculuk* filminde sinemanın teknolojisinden kaynaklanan kendine özgü anlatım şekli, açık bir şekilde görülür. Bir senaryoya dayanarak, tiyatronun dekor ve oyuncu geleneğini kullanarak gerçekleştirdiği bu filmi Méliès, düzenlenmiş sahneler ya da mizansen olarak görmüştür.⁸⁷ Méliès'in filmlerinde kendine özgü, Lumière'lerin filmlerinden farklı bir anlatım ortaya çıkar, buna tiyatrosal anlayış denir.

Méliès, filmlerinde kamerayı tek bir yerde konumlandırmıştır. Onun filmlerinde hareketi sağlayan kameranın önündeki nesneler ve filmin oluşturduğu harekettir. Ka-



Resim 22

GEORGES MÊLIËS. *Aya yolculuk*. 1902. Gerçeküstü sinemanın ilk örneği. Sinemanın teknolojisine özgü hilelerle oluşturulan özel bir anlatımla, sinemanın daha ilk günlerinde hangi alanlara yöneleceğini gösteren bir film.



Resim 23

GEORGES MÉLIÈS. *Aya Yolculuk*. 1902. Méliès'in bu gerçeküstü filminde uzay roketi, insan yüzü şeklindeki ay yüzeyine insanın bir gözünü kör ederek iner.

mera tiyatro sahnesindeki oyunu izleyen bir izleyici konumundadır. Kamera, sabit durduğu yerden konuyu izler. Hareket boyutu görsel geçişler ve film hileleriyle sağlanmıştır. Çekim ölçeği olarak ise genel çekim kullanılmıştır. Méliès insanların düş gücüne, hayal dünyasına yönelmiştir. Sıradan günlük olayları sinemaya aktarmak yerine, masalımsı konuları tercih etmiştir. Bu masalımsı konuları da tiyatro sahnesinde, tiyatro geleneğine bağlı olarak gerçekleştirmiştir. Méliès'in sinemayı tiyatro sahnesinde gerçekleştirdiği masalımsı dünyayı kaydeden bir aygıt olarak gördüğü açıkça bellidir. Sinema teknolojisini, masalımsı anlatımını desteklemek için kullanmıştır. Méliès, sinemanın gerçeği değiştirme gücünü fark ederek, düş, kâbus, gerçeküstü imgeleri kolaylıkla ortaya çıkarmaya yardımcı olduğunu anlamıştır. Sinema teknolojik bir hareket yanılsaması olarak yüzey üzerinde ortaya çıkarken, Méliès, kamerasının kaydettiği şeyi de düzenlenmiş bir yanılsama olarak tasarlamıştır. Onun kamera önünde düzenlediği kurmaca sahneler, kendi içinde bir bütünlüğü olan, özellikle de bir olayı anlatan, yani öyküsü olan şeylerdir.

Méliès, kelimenin tam anlamıyla yaratıcı bir kişidir. Çektiği filmlerdeki her şeyi kendisinin hazırlamasının yanında, sihirbazlığını ve tiyatrodaki bilgi ve becerilerini yeni bir ortama uyarlamıştır. İnsan yaşamına giren bu yeni teknolojiyi, daha ilk günden itibaren gerçeküstü dünyaya sokmuştur. Onun filmlerini izleyenler, tiyatronun

anlatımını beyazperdede film hileleriyle kaynaştırılmış olarak gördüler. Bu insanlar, aynı yıllarda Lumière'lerin *Trenin Ciotat Garı'na Varışı* (1895), *Lumière Fabrikalarından Çıkış* (1895) gibi insanların ve nesnelerin hareketlerini gösteren, yani gözle görülen gerçeğin beyazperdede yeniden üretildiği filmleri izliyorlardı. *Bahçwanı Sulamak* (1895), filminde bile hortumdan fışkıran su, güldürü ögesiyle birlikte, bir öykü anlatma kaygısı yanında, gerçek bir olayın sergilenmesidir. Lumière'lerin filmleri, Edison'un ürettiği filmler gibi yeni bir teknolojinin üretimini göstermeye yönelik çabalarlardır. Bu filmler, insanın çevresindeki olayları, durumları yeni bir teknolojiyle yüzey üzerine kaydederek yine yüzey üzerinde sergilemeyi amaçlıyordu. Méliès ise sinemayı tamamen farklı bir şekilde kullanmıştır. Onun yaptıkları, Lumière'lerin filmleriyle karşılaştırıldığında, aynı teknolojiyi kullanarak nasıl farklı bir üretim yapılabileceği açık olarak görülür.

Hareketli görüntüyle ilgili buluşlar, ilk filmlerin üretilmesiyle birlikte belirli eğilimlerin de ortaya çıkmasına neden olmuştur. Lumière'ler kameralarını caddelerde insanlara, garda bir trene yöneltirken, Méliès ise tiyatro sahnesinde düzenlenmiş olayları, dekorları, maket olarak yapılmış roketi çekmiştir. Lumière Kardeşler gözle görünen gerçek olayları beyazperdeye aktarmaya yönelirken, Méliès gözle görüneni değil, hayalleri, masalımsı konuları bir öykü içinde aktarmaya çalışmıştır. Sinemanın bu ilk iki ustasıyla birlikte, *gerçekçi* ve *biçimci* eğilim ortaya çıkmıştır.⁸⁸ Bu iki eğilim, *belgesel film* ve *öykülü film* olarak da adlandırılır. Lumière'ler *gerçekçi*, Méliès ise *biçimci* olarak sinemanın iki temel anlatım biçimini ortaya koymuşlardır. Lumière'lerin filmleri belli bir öyküyü anlatmadığı halde, mekânı ve atmosferi etkileyici bir şekilde beyazperdeye yansıtıyordu. Bu filmler yakın ve gerçek filmler olarak görülürken, *Sahne Büyücüsü* adıyla da anılan Méliès ise sinemanın gerçekliği değiştirme gücünü hemen fark etmiştir. Çarpıcı fanteziler üreterek, sinemanın daha ilk günlerinde yetkin örnekler vermiştir.⁸⁹ Filmleri böylesi bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, Méliès'in sinemayı hayal gücüne yönelik öyküler anlatmak için kullandığını söylemek gerekir. Lumière'lerin sinemayı insan gözünün gördüğünü kaydeden bir aygıt olarak görmesi gibi, Méliès'in de sinemayı tiyatroya çok yaklaştırması hatta tiyatronun içine sokması doğru olmamıştır. Méliès, bütün maddi varlığını sinema için harcamıştır. Sinemayı eğlence ortamı haline getiren Sahne Büyücüsü olarak anılan bu yaratıcı kişi, 1913'te iflas ederek sinemadan uzaklaşmıştır. 1918'de bir tren garında çikolata, şeker ve oyuncak satarken bulunmuştur. Sinemacı dostları onu koruma altına almışlardır. Georges Méliès'in sinema çalışmalarıyla ilgili olarak, Louis Lumière haklı çıkmıştır; çünkü daha ilk karşılaşmalarında onu bu işin ekonomik ömrü konusunda uyararak, "...Bu seni iflasa sürükler," demişti.

Sinema Gelişiyor: Mekanik Çoğaltma Aracı Olarak Sinema

Fotoğrafın resmetme yüzeyi olarak kullandığı filmi, hareketli görüntü de yüzey malzemesi olarak kullandı. Fotoğraf açısından bakıldığında, film, yüzey malzemesi olarak fotoğrafın isminin yerini almamıştır. Oysa, hareketli görüntüde filmin zaman içinde sinema adının yerini aldığı durumlar olmuştur. Daha önce sözünü ettiğimiz gibi, bu

yeni ortamı (*medium*) tanımlamak için *hareketli görüntü*, *film* ve *sinema* sözcüklerinin üçü de kullanılmıştır. Sinemayla birlikte film, yeni bir resmetme yüzeyi olarak ortaya çıkarken, aynı zamanda tekniğin yardımıyla resmedilen şeyleri çoğaltıp yeniden üreterek kitlelere yayan bir ortam olmuştur. Sinema da fotoğraf gibi, insan eli doğrudan ışın içinde olmadan aygıt aracılığıyla resmetmedir. Ayrıca, film yüzeyi üzerine resmedilen şeylerin sunulmasında da insan eli doğrudan ışın içinde değildir. Bu sunuş da aygıt aracılığıyla gerçekleşir. Sinema hem kaydetme hem çoğaltma hem de sunma yönüyle doğrudan teknolojiyle ilgilidir. Tabii ki insan aklının işi olmasına rağmen, insan eli aygıtların yönlendiricisi olarak ışın içindedir. Bu yönüyle bakıldığında sinema da fotoğraf gibi Sanayi Devrimi sonrasında gelişen ve yaygınlaşan teknolojinin belirleyici olduğu bir ortamdır. Bu teknoloji de, dönemin diğer teknolojilerinde olduğu gibi, insanın bir parmak hareketiyle harekete geçen teknolojilerdendir.

Lumière Kardeşler'in buluşuyla gerçekleşen bu yeni resmetme yöntemi, ilk üretimleriyle birlikte mekanik çoğaltım teknolojisi olarak gelişmiştir. Resmetme yöntemi olarak ortaya çıkmasıyla, çoğaltım teknolojisi olarak da kullanılması eşzamanlı olmuştur. Hatta Lumière'lerin öncesinde Edison'un ürettiği filmler, çoğaltılarak dağıtılmıştır. Belki Edison ve Lumière'lerin çektiği ilk filmler tek kopya olarak üretilmiştir. Sinemanın, resmedilen yüzey üzerinden sunulması teknoloji açısından doğru değildir. Resmedilen yüzey teknik anlamda söylemek gerekirse negatif film, gösterim için kullanılacak yüzey değildir. Bu negatiften alınacak pozitif kopya, gösterim için kullanılacak yüzeydir. Bu kopyayı da bir tek olarak üretmenin hiçbir anlamı yoktur. Sinema daha ilk günden itibaren, negatif filmde, yani kameranın kaydettiği yüzeyden onlarca gösterim kopyası üretmeyi gerektiren bir teknoloji olarak gelişmiştir. İşte, bu teknolojik durum nedeniyle, sinema, ortaya çıkışıyla birlikte hem yüzey üzerine yeni bir resmetme yöntemi, hem de yüzey üzerine kaydederek mekanik çoğaltma teknolojisi olarak ortaya çıkmıştır. Edison, Lumière Kardeşler ve Méliès'in çektiği filmleri de çoğaltım teknolojisinin ürünleri olarak düşünmek gerekir. Sinemanın bu ilk örneklerinde, görme duyusuna yönelik bir yönlendirme söz konusudur. Bu filmlerde nesneler hareket halindedir, ancak işitme duyusuna yönelik bir uyarı söz konusu değildir. Bu filmlerle birlikte, insanoğlu görme duyusuna yönelik olarak yüzey üzerinde hareket boyutuyla karşılaşmıştır. Nesnelerin yaşamda olduğu gibi yüzey üzerinde hareketli olarak görülmesi, sadece yüzey üzerine resmetme açısından değil, çoğaltım teknolojileri açısından da yeni bir durumdur. Sinemanın resmetme yöntemiyle birlikte hareket kaydedilerek çoğaltılabilen bir şey haline gelmiştir. Beyazperde yüzeyinde görülen hareket, belirli anların durağan fotoğraflarından yaratılan bir süreklilik duygusudur. Sinemanın beyazperde yüzeyinde ürettiği bu süreklilik duygusu insanların ilgisini çekmiştir. 1900'lü yıllara gelindiğinde, sinema bütün bu sözü edilen özellikleriyle toplumsal yaşam içine girmiştir.

Sinemanın ilk filmleri, Edison, Lumière Kardeşler ve Méliès tarafından üretilen filmlerdir. Lumière'lerin yaklaşık bir dakika süren filmleri, insanların günlük yaşamlarında gördükleri şeylerin beyazperdeye yansımından öte şeyler değildir. Lumière'ler dünyanın farklı köşelerine gönderdikleri kameramanların çektiği filmleri de göstermişlerdir. Yaklaşık on yıl Lumière'lerin filmleri izleyici toplamıştır. Lumière'lerin insanların top-

lu olarak izledikleri film gösterileri yanında, Edison'un kişiye özel aygıtı kinetoskop da yaygınlaşmıştır. Edison'un filmleri, sirk numaraları ve sosyete gösterilerinin stüdyoda çekilmesinden oluşur. Bu filmlerin belirleyici özelliği, hareketli görüntü kamerasının karşısında duran şeyleri kaydederek çoğaltmasıdır. Kamerayla yüzey üzerine bir şeyi kaydederken, aygıt sadece bir kaydedici olarak kullanılmıştır. Bu şekilde yapılan kaydetme sırasında, kameranın optik sistemi ve mekânın düzeniyle ilgili özelliklerinden yola çıkarak herhangi bir düzenleme yapılmamıştır. Yani kamera hem optik olarak hem de kamera hareketleri açısından sabit durumdadır. Kamera sağa-sola dönmediği gibi ileri-geri hareket de ettirilmemiştir. Sonuç olarak söylemek gerekirse kamera, bir noktadan hareket eden nesnelere bakar durumdadır. Ayrıca bu filmdeki kamera kullanımının bir diğer temel özelliği de kameranın olaylara hep uzaktan bakmasıdır. Kamera konuya yaklaşmaz, ancak unutulmaması gereken nokta şudur: Bu ilk filmler, sinema aygıtının bulunuşuyla birlikte üretilen ilk filmlerdir. Bu aşamada hareketin yüzey üzerinde kaydedilerek çoğaltılmasıyla teknolojinin başarılı örneklerini sergilemek çok önemlidir.

Yüzey üzerinde hareketi kaydederken bazı yaratıcı kişiler, bu çoğaltma teknolojisinin kendine özgü bir anlatım şekli olabileceğini çok erken fark etmişlerdir. Bunu fark eden kişi Fransız Georges Méliès olmuştur. Méliès hem kamera önündeki nesneleri düzenlemeye yönelmiş, hem de kameranın kendisini yönlendirmiştir. Film, kameranın içinde pozlanırken çeşitli şekillerde etkiler üreterek, kameranın optikten gördüğünü değil, kamerayı kullanan kişinin istediği şeyi film yüzeyine kaydetmiştir. Méliès, kameranın önünde bir öykü anlatmaya çalışmıştır. Onun öyküleri de günlük yaşamdan alınmış konular olmamıştır. Hayalleri, fantezileri ve bilimkurguyu beyazperdeye yansıtmıştır. Bu teknolojiye özgü bir anlatım olanağı arayan Méliès, kameranın görüntü kaydederken yaptığı çerçevelenmeyle çok fazla ilgilenmemiştir. Yani optik yoluyla yatay-dikey olarak yapılan çerçeveleme içine, nesneleri yerleştirmek konusuyla ilgilenmediği gibi, çerçeve içindeki nesneyi yakından da göstermemiştir. Méliès, çekimler arasındaki geçişler için zincirleme, kararma ve bindirme kullanırken, çekimleri uzun ya da kısa tutarak bir anlatım oluşturmaya da yönelmemiştir.

Edison'un laboratuvarında çalışan *Edwin S. Porter* (1869-1941), film yapım süreciyle ilgili olarak birçok yeni şeyi ilk kez gerçekleştirmiştir. Porter, ABD'de ilk önemli sinemacılardan birisi olmuştur. *Amerikalı Bir İtfaiyecinin Hayatı* (1903; *The Life of an American Fireman*) adlı filmi hem ele aldığı konu, hem konuyu işleyiş biçimi, hem de sinema teknolojisini uygulaması açısından sinema tarihinin klasikleri arasında yer alır. Bu filmde Porter, belgesel nitelikteki bir anlatımla, öykülü anlatımı ilk kez bir arada kullanmıştır. Gerçek bir yangın ortamında itfaiyecilerin kahramanca çalışmaları görülür. İtfaiyeciler çaresiz bir durumda kalmış bir anne ve çocuğunu kurtarırlar. İtfaiyecileri oyuncular canlandırırken, anne ve çocukla ilgili sahneler ise başka bir mekânda çekilmiştir. Anne ve çocuğunun kurtarılmasıyla ilgili olarak gerilimi artırabilmek için Porter, sinemaya özgü yeni bir teknik uygulamıştır. O, bir öykü oluşturmuş ve bu öyküyü iki farklı olay olarak işlemiştir. Öykü, itfaiyecilerin bir yangından anne ve çocuğunu kurtarmasıdır. Bu temel öykü, itfaiyeciler ve kurtarılmayı bekleyen anne ve çocuğu şeklinde iki öykü olarak işlenmiştir. Ayrıca, Porter, çekimlerin uzunlukları ve nesnelerin çerçeve içinde kapladıkları

alanla ilgili düzenlemeler yapmıştır. İtfaiyeciler, anne ve çocuğu olarak kurduğu iki öyküyü birbiriyle ilişkili olarak geliştirirken, bir gerilim duygusu yaratabilmek için, çekimlerin hem uzun-kısa olmasına dikkat etmiş, hem de çekim ölçeği olarak adlandırılacak olan nesnelerin çerçeve içinde kapladığı alanı düzenlemiştir.

Porter'ın beyazperdede bir konuyu anlatmaya yönelik yaptığı şeyler, sinemanın kendine özgü teknolojik yapısıyla ilgilidir. Korku içinde kurtarılmayı bekleyen anne ve çocuğunun çekimleriyle itfaiyecilerin çekimleri birbiri ardı sıra verilerek iki farklı mekânda çekilen olayın tek bir mekândaymış gibi ve aynı öykünün parçasıymış şeklinde hissedilmesini sağlamıştır. Onun bu anlatım biçimi, iki ya da daha fazla olgunun ve bu olguyu oluşturan durumların birbiri ardına sıralanması sonucu, beyazperdede bir anlam oluşturmıştır. Bu anlatım *koşut kurgu* olarak adlandırılır. *Amerikalı Bir İtfaiyecinin Hayatı* filminde belgesel nitelikteki bir konu, öykülü bir film olarak çekilmiştir. Porter'ın öykülü film konusundaki başarılı bir filmi de *Büyük Tren Soygunu* (1903; *The Great Train Robbery*) adlı filmidir. Bu filmde hareket sadece kameranın önündeki nesnelerden değil, kameradan ve çekimlerin birbiri ardına eklenmesinden sağlanır. Soyguncular ve onları yakalamak için peşlerine düşenler, başlı başına hareketli nesnelerdir. Porter bu hareketli konuyu, Lumière'ler ya da Méliès gibi sabit kamera konumlandırması ve belki bir çekim ölçeğiyle çekmemiştir. Nesnelerin hareketiyle ilişkili olarak kamerayı da hareketli bir konumda kullanmıştır. Ayrıca her bir çekimin süre olarak uzunluğunu düzenleyerek de, bu çekimlerin birbiri ardına eklenmesiyle oluşan hareket durumunu kullanmıştır.

Porter, beyazperdede hareket boyutu oluşturmakla ilgili olarak, sinematik anlatımın temel öğelerinde bir ilki gerçekleştirmiştir. Sinemada hareket denildiğinde üç şey anlaşılır: İlki, kameranın önündeki nesnelerin hareketidir. İkincisi, kameranın kendisinin hareketidir. Üçüncüsü ise, çekimlerin birbirine eklenmesiyle oluşan harekettir. Bu üç olgunun birlikteliğinden ortaya çıkan duruma, hareket boyutu denir. Hareket boyutu, fiziksel olarak ortaya çıkan hareketle birlikte beyazperdedeki görsel öğelerle oluşan bir hissediş durumudur. Bu hissediş durumunun güçlü ya da güçsüz olması, anlatılan öyküye izleyicilerin katılımını etkiler. Hareket boyutunun güçlü bir hissediş ortaya çıkarması, izleyenlerin beyazperdedeki öyküye katılımını sağlar. *Büyük Tren Soygunu* filminde de böyle olmuştur. Filmde anlatılmak istenilen gerilimli öykü, nesnelerin, kameranın ve çekimlerin hareketiyle desteklenerek gerilim oluşturulmuştur. Bu filmdeki nesneler, yani soyguncular ve onları kovalayanlar hareketlidir; kamera hareketli konuları yine hareketli bir konumda izler. Kısa çekimlerle oluşturulan kurgu da bu anlamda önemlidir.

Hareketli görüntü kamerası, kaydetmek için çalıştırıldığında, filmin pozlanmasıyla birlikte film yüzeyi üzerine durağan kareler kaydedilir. Bu sinemanın teknik sürecidir. Bu teknik süreç sırasında ortaya çıkan iki önemli olgu söz konusudur: İlki, kameranın önündeki görüntüyü oluşturan öğelerdir, bunların film karesine alınması ya da çıkarılması ve öğelerin nasıl görüleceğinin düzenlenmesidir. Buna *çerçeveleme* adı verilir. İkincisi ise, kameranın bir kez çalıştırılıp durması sonucunda elde edilen film parçasının fiziksel olarak uzunluğudur. Bu film parçalarını birbiri ardına, bir seçime göre sıralamaya da *kurgu* denir. Çerçeveleme ve kurgu kameranın çalıştırılmasıyla birlikte harekete

geçirilebilecek olgulardır. Çerçevelemenin gerçekleşmesinde üç önemli öge etkindir: Birincisi, kameranın önündeki nesnenin film kamerasında hangi büyüklükte görüleceği, yani nesnenin çerçevedeki büyüklüğü konusudur. İkincisi, kameranın önündeki nesnenin kameraya göre açıları, yani nesnenin açısıdır. Üçüncüsü ise, kameranın çekimi yapılan nesneye hangi yükseklikten baktığı, yani kamera yüksekliğidir. Nesnenin büyüklüğü denildiğinde anlaşılması gereken şey, çekim yapılacak nesnenin çerçeve içinde ne kadar alan kapladığıdır. Buna *çekim ölçeği* denir. Nesne, içinde bulunduğu mekânla birlikte görüldüğünde, çerçevede az yer kaplar; nesne dışında birçok şey çerçevede görülür. Yani nesne kendisiyle birlikte çerçevede boşluk oluşturarak yer alır. Buna *genel çekim* denir. Örneğin bir insan caddede, yoğun bir trafik içinde görülür. Bu çekim ölçeğinde insan, içinde bulunduğu mekânla birlikte görülür. Çerçeve içinde insanın kapladığı alan dışındaki boş alanda mekân içindeki diğer şeyler yer alır. Bu insanın trafikteki şaşkınlığını gösteren bir yüz ifadesinin bütün çerçeveyi doldurarak gösterilmesi ise başka bir çekim ölçeğidir. Nesnenin, bir detayı hiç boşluk oluşturmayacak şekilde çerçeveyi kaplaması *yakın çekim* olarak adlandırılır. Genel ve yakın çekimin ortasında yer alan ölçeğe ise *orta çekim* denir. Cadde trafiğindeki insanın bir araca binerken görülmesi orta çekimdir. Bu anlamda üzerinde durulması gereken konu, kameranın önündeki nesneleri çerçeve içinde büyük ya da küçük göstererek bir anlatım şekli oluşturabilmektir. Kamera nesneleri hareketli olarak yüzey üzerine kaydederken, onları büyük ve küçük olarak çerçeve içine yerleştirerek sinemaya özgü bir dil oluşturur.

Çerçeveleme konusuyla ilgili olarak nesnenin açısı denildiğinde, şunu anlamak gerekir: Hareketli görüntü kamerası bir nesneyi kaydederken, o nesnenin kameraya göre aldığı konum nesnenin açısını verir. Film kamerası, fotoğraf makinesi gibi üçboyutlu nesneleri, ikiboyutlu bir yüzey üzerine resmeder. En basit şekliyle bir insanın kameranın önünde, profilden ya da cephede durması farklı şeylerdir. Kamera hiç değişmeden sabit dururken, duruş şeklinin değişmesiyle, nesne çerçevede farklı şekilde görülür. Örneğin, bir insan elinin avuç içi yönünden, yandan ya da elin üstünden görülmesi sonucunda gösterilen elle ilgili farklı anlamlar ortaya çıkabilir. Nesnenin fiziksel özelliği değişmezken, sadece nesnenin kamera önündeki açısı değiştiğinde, çerçevede birbirinden farklı görüntüler ortaya çıkar. Kamera yüksekliği denildiğinde anlaşılması gereken ise, kameranın bir insan gözü gibi farklı konumlarda kaydetmek istediği nesneye bakmasıdır. Kamera bir konuya normal bir insan gözü seviyesinden, yani göz seviyesi açısından bakabilir. Kamera insan duruşuna göre daha alçaktan, yani alt açıdan ya da yukarıdan, yani üst açıdan bakabilir. Kurgu konusuyla ilgili olarak da söylenmesi gereken şudur: Hareketli görüntü kamerasıyla çekim yapılmaya başlanıldığında, konu belli uzunluklardaki çekimler şeklinde kaydedilir. Kamera çalışıp kaydeder ve belki bir süre sonra durur. Bu şekilde elde edilen film parçalarına *çekim* denir. Bu çekimlerin ardı ardına sıralanması ise kurgu işlemidir.

Hareketli görüntü kamerasını kullanmaya başlayan kişi, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, kamerayı çerçeveleme ve kurguya yönelik kullanır; çünkü, çerçeveleme ve kurgu sinemanın teknolojiyle ilgili konulardır. Bu teknolojiyi kullanan, öyle ya da böyle bir şekilde bu temel konuların içinde kendini bulur. Porter'ın *Büyük Tren Soygunu* (1903)

filmi, kovboy filmi türünün ilk örneği olmakla birlikte, çerçeveleme ve kurguya yönelik ilk düzenlemelerin görüldüğü bir filmidir. Porter, bu filmde, kamerayı, Méliès'in filmle-
rindeki gibi, sabit bir yerde durarak genel açıyla izleyen durumda konumlandırmamıştır. Kamera, sağa-sola çevrinme yaptığı gibi nesnelere yaklaşıarak çerçeveleme yapmıştır. Gerilimi artırmak için ateş eden bir soyguncuyu, tek başına çerçeveyi dolduracak şekilde, yakın çekim olarak göstermiştir. Kamera konuyu tek bir yükseklikten değil, farklı göz seviyesinden görüntülemiştir. Kameranın önündeki nesneleri de kameraya göre konum-
landırmıştır. Kameranın önündeki nesneler bir tiyatro sahnesindeki düzenleme içinde değil, kameranın konumuna, optik özelliğine göre konumlandırılmıştır. Çerçevelemeyle birlikte kurgu konusu da Porter'ın *Amerikalı Bir İtfaiyecinin Hayatı* (1903) filminde açık bir şekilde görülür. Porter, çekimlerin ardı ardına sıralanmasıyla bir anlatımın ortaya çıkacağını fark etmiştir. Bütün bunların yanında, Porter, daha önce çekilmiş bir görün-
tüyü, oyuncuların gerisinde yer alan yarı saydam bir perde üzerine yansıtarak öndeki oyun düzenlemesiyle arkadaki görüntüyü birleştiren çekimler yapmıştır. Sinemada geri-
den gösterim diye adlandırılan bu tekniği ilk kez kullanan Porter, bu şekilde beyazperde-
de gerçekçi etkiler oluşturmaya yönelmiştir.

XX. yüzyılın başladığı 1900'lü yıllarda, sinema geniş kitlelerin ilgisini çeken bir eğ-
lence aracı olmaya başlamıştır. Geniş kitlelerin ilgisini çeken sinema doğal olarak yeni bir para kazanma alanı olarak görülmüştür. Sinema başlı başına bir endüstri olarak örgütlenmeye başlamıştır. Tabii ki bu süreç içinde öne çıkan şey, sinemanın kitlelerin ilgisini çeken filmler üretmesidir. Hareketli görüntü, artık teknolojisini geliştirmeye yönelik çabalardan çok, var olan teknolojiyle üretim yapmaya yönelmiştir. 1900'lü yılların ilk on yılında sinema Kıta Avrupası'nda, İngiltere ve ABD'de hızla yayılırken film üretimine yönelik çabalar artmıştır. Bununla birlikte bir ticaret dalı olarak sine-
mayla ilgili tekel oluşturma eğilimleri ortaya çıkmıştır. Fransız *Charles Pathé* (1863-1957) sinemayı bir endüstri niteliğine sokmaya yönelik ilk ve önemli girişimleri yapan kişidir. Pathé, elindeki filmler ve oluşturduğu dağıtım ağıyla sinema pazarına egemen olmaya yönelik ilk tekel girişimini yapmıştır. Sinemanın bir ticaret alanı olarak gücünü fark eden Pathé, 1898'de *Pathé Frères* adlı sinema şirketini kurmuştur. Bu akıllı iş adamı, bir taraftan film üretmiş, diğer taraftan dağıtımcılık yapmıştır. O, sinemayı gerçek anlamda geniş halk kitlelerine ulaştırmanın yolunu bulmuştur. Kurduğu şirket, sadece Fransa'da değil, dünyanın önemli ülkelerinde iş yapar duruma gelmiştir. 1900'lerin ilk on yılında, Pathé Frères sadece Avrupa'da yüzlerce sinema salonuna sahip olan büyük bir güç oluş-
turmuştur. Hatta 1908'de ABD'de bile, ülkenin ulusal yapımcılarının toplamından iki misli film dağıtır duruma gelmiştir. Pathé, sinema endüstrisiyle ilgili uluslararası tekeleci anlayışını, film olabilecek konuların satın alınması boyutuna kadar genişletmiştir.

Pathé'nin sinemayı uluslararası düzeyde tekelleştirme çabaları içinde olduğu yıllar da, ABD'de ise *Nicelodeon* (Nikel, nikel maddesinden yapılan beş sentlik metal parayla sinemaya girilmesinden, *Odeon* ise Yunanca'da çeşitli gösterilerin seyredildiği binaya verilen addan gelir) adı verilen yerleşik sinemalar ortaya çıkmıştır (1905). *Nicelodeon* sinemalar halk kitlelerine yönelik mekân olarak hızla yayılmıştır. 1910'da ABD'de yaklaşık on bin *Nicelodeon* vardı. Sinemanın bir endüstri olarak ABD'de gelişmesi ve

Pathé'nin tekelci yönelişi, girişimci iş adamı Edison'u harekete geçirmiştir. Edison, sinema alanındaki patentli buluşlarından yola çıkarak, 1897'de, ABD'ye ülke dışından film getirilmesini önlemeye yönelik, *patent savaşı* olarak bilinen hukuk mücadelesini kazanarak özellikle Fransız filmlerinin ABD'ye girmesini yasaklatmıştır. Böylece, Edison, Charles Pathé'nin oluşturduğu tekeli kırmıştır. Ardından, Edison ABD'de kendi sinema tekeli ni kurmaya yönelmiştir. ABD'de film çevrilmesinin patentini alarak bütün bu alanda çalışan kişileri kendine bağlar. Sinema, bu şekilde, film yapımı, dağıtım ve gösterimiyle bir endüstri olarak gelişmeye başlamıştır. Yeni bir endüstri olarak insan yaşamına giren sinemayı, yeni bir iletişim aracı olarak konumlandırmak gerekir. Demiryolu, telgraf, telefon ve fotoğraf gibi sinema da yeni bir iletişim aracı olarak insanlar tarafından büyük destek görmüştür. Sinema da diğer iletişim araçları gibi bireyi bilgilendirme yanında bireyin kendi dışındaki dünyayı algılamasını da geliştirmiştir. Sinema, bir iletişim aracı olarak tek tek bireylere değil, kitleye yönelik bir araç olduğu için bir kitle iletişim aracı olarak değerlendirilir. Edison'un başlattığı hukuk mücadelesini, yeni kitle iletişim aracının ortaya çıkardığı yeni kurallar olarak değerlendirmek gerekir. Sinema, ticari bir mal olarak üretici ve tüketicisi arasındaki ilişkileri düzenlemiştir. Yine, sinema, eğlence dünyasının ve sanatın bir nesnesi olarak, filmi üretenlerle para ödeyerek filmleri izleyenler arasındaki ilişkileri düzenlemiştir. Bütün bu düzenlemeler, fotoğrafın resmetme tekniğinin oluşturduğu ilişkilerden farklı olduğu gibi, tiyatro geleneğinden de farklıdır. Hareketli görüntü, farklı teknolojisiyle, kendine özgü ilişkileri de ortaya çıkarmıştır. Tabii ki bütün bu gelişmeler içinde sinemanın nesnesi olan filmler de değişerek, gelişmiştir.

Sinemanın ticari bir alan olarak gelişmesi sonucunda, sinemaya özgü bir ekonomik düzenin kurulması kaçınılmaz olmuştur. Sinemanın teknolojik gelişimi tamamlanmıştır. Şimdi sıra ticari düzeni kurmaya gelmiştir. Edison'un, Pathé'nin oluşturduğu tekellilik anlayışına karşı ortaya çıkarmak istediği kendi tekeline yönelik olarak, 1900'lü yılların başında yüzlerce dava açılmıştır. Bütün bu hukuk mücadelesi sonunda, 1908'de, Méliès, Pathé ve Edison'un da içinde olduğu on büyük yapımcıdan oluşan ekonomik ve mali yapıyı düzenleyen uluslararası düzeydeki *Motion Pictures Patents Company* (MPPC) kurulmuştur. Ortaya çıkan bu büyük işletme, tek bir yönetim altında toplanmış on bağımsız işletmeden oluşur. Böylesi bir örgütlenmeye tröst adı verilir. Tröst, tekelci kapitalist sisteme özgü bir örgütlenme şeklidir. Ortaya çıktığı yıllarda tröst olarak adlandırılan MPPC, öncelikle ham film, kamera ve gösterici patentleri kontrol etmekle işe başlar. MPPC, film üretimini, üretilen filmlerin gösterim için dağıtımını, hatta salonlarda yapılacak gösterileri bile 1910'da düzenlemeye başlamıştır. Sinemanın bir kitle iletişim aracı olarak toplumda yaygınlaşma sürecinin başladığı bu yıllarda MPPC, kendi içinde yer almayan film yapımcılarının bu alandaki çalışmalarını engellemiştir. ABD'de bu gelişmeler olurken, sinemanın ekonomik düzeniyle ilgili olarak Fransa ve İtalya'da da bu endüstriyi düzenlemeye yönelik gelişmeler olmasına rağmen, 1910'lardan itibaren dünyada sinemanın yaygınlaşmasını sağlayan gelişmeler ABD'de olmuştur. ABD'de sinemanın ekonomik düzenini kurmaya yönelik gelişmeler, giderek sinemanın üretim şeklini, film dağıtımını ve gösterim mekânlarını, hatta çekilen filmlerin konularını bile belirler hale gelmiştir.

MPPC'nin oluşturduğu tekelleri yapı, sinemanın ekonomik düzenini yönlendirirken bu anlayış giderek tutucu bir tavra dönüşmüştür. Sinemanın kaydederek çoğaltan teknolojik yapısı, bir taraftan ekonomik açıdan girişimci insanları harekete geçirirken, aynı zamanda yaratıcı kişileri de farklı anlayışlarda filmler üretmeye yöneltmiştir. ABD'deki tröst karşıtı yasalar nedeniyle MPPC, 1912'de gücünü kaybetmeye başlamıştır. Kendilerini MPPC'nin oluşturduğu tröst dışında gören yapımcılar, yeni bir birlik oluşturmuşlardır. Tröst dışında, bağımsız olarak üretim yaptıkları için, bu bağımsız konum onların adı olmuştur. 1909 yılında bu bağımsız yapımcılar, MPPC'ye karşı *Independent Moving Picture Company*'i kurdular. ABD'de MPPC'nin oluşturduğu yapıdan uzaklaşabilmek için bağımsız sinema yapımcıları ABD'nin doğusundan uzaklaşarak, batıya California'ya yerleşerek burada *Hollywood*'un temelini atmışlardır. *Bağımsız Sinemacılar* diye adlandırılan bu grup, tröstün oluşturduğu tutucu yapıya karşı sadece yeni bir ekonomik düzen oluşturmaya çalışmamışlar, Hollywood'da sinema teknolojisi kullanarak beyazperdede yeni bir anlatım oluşturmaya yönelmişlerdir.

1910'lu yıllara gelindiğinde sinema, kayıt ve çoğaltma teknolojisi olarak toplumsal düzen içinde yerini almış, bu alanda üretim yapan yapımcılar arasında kitlenin ilgisini çekebilmek için rekabet başlamıştır. Bu rekabetçi anlayış içinde öne çıkan konu, tabii ki yeni filmlerin üretilmesidir. Yeni filmler üretilmeden, film yapımcılarıyla, para ödeyerek film izleyenlerin arasındaki ilişkinin gelişmesi söz konusu olamaz. Bu yıllarda MPPC'nin oluşturduğu tröste bağlı olan Nickelodeon'larda her biri on dakika olan bir ya da iki dakikalık filmler gösteriliyordu. Akıllı yatırımcıların ve yaratıcı sanatçıların bu alana yönelmesiyle birlikte sinemada yeni arayışlar başladı.

David Wark Griffith: Sinema Dilinin Grameri

ABD'de bağımsız sinemacıların California'da Hollywood'u kurmasıyla birlikte, sinema farklı bir şekilde gelişmeye başlamıştır. Sadece ABD'de değil, dünyada yayılmaya başlayan sinema teknolojisinin izleyiciler tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmış olması, bu alana yönelik üretimin artmasına neden olmuştur. 1908'de *Monte Cristo Kontu* (1908; *The Count of Monte Cristo*) adlı filmin çekimiyle Hollywood, sinemayı bir endüstriye dönüştüren merkez olmaya adım atmıştır. Bu süreç içinde yeni ortaya çıkan sinema teknolojisi, sadece yüzey (beyazperde) üzerinde hareketli görüntüyü ortaya çıkartan bir aygıt değil, yüzey üzerinde hareketli görüntüyü kullanarak yeni bir anlatım biçimi yaratmaya yönelik bir araç olarak da düşünülmüştür. Doğal olarak, bu süreç içinde, sinemanın kendine özgü anlatım yollarına yönelik çalışmalar olmuştur. Sinema ortaya çıkış sürecinde, teknoloji yönüyle optik ve ışığa duyarlı yüzey açısından fotoğraf geleneğini sürdürürken kamera önündeki düzenlemeler yönüyle de tiyatronun etkisinde kalmıştır. Daha ilk günlerden sinemanın, tiyatro ve fotoğraftan da farklı bir ortam (*medium*) olduğunu fark edenler olmuştur. Bu anlamda sinemanın ilk ürünlerini Méliès ve Porter'ın ortaya koymasıyla birlikte, bu tarihsel süreç içinde belirleyici olan kişi *David Wark Griffith* (1875-1948) olmuştur.⁹⁰

Griffith, küçük yaşlarda tiyatroyla ilgilenmiştir. Oyunculuk ve oyun yazarlığı deneyimi olmuştur. *Bir Budala ve Bir Kız* (1908; *A Fool and a Girl*) adlı ilk oyunu çok beğenilmiştir. Aynı dönemde Griffith, Edison'un şirketine tek-makaralı filmler için senaryo yazmıştır. Aynı yıllarda Edwin S. Porter'ın yönettiği filmlerde oyuncu olarak da rol almıştır. 1908'de Biograph adlı film şirketinde yönetmen olarak çalışmaya başlayarak dönemin tek-makaralı filmlerinden çekmiştir. Sinemadaki çıraklık dönemini Porter'ın yanında geçirmiştir. Porter, film tekniğini anlayarak üretim yapan ilk ABD'li yönetmenlerdendir. Farklı çekimleri bir araya getirerek, yani kurguyu kullanarak, beyazperdede öykü anlatmanın mantığını ve gücünü anlamış bir sinemacı olarak Porter, melodramatik öyküleri sinemaya uyarlayan ilk yönetmendir. Griffith, Porter'ın yanında yönettiği filmlerde neyin nasıl olduğunu, yani sinema teknolojisini anlamaya çalışmıştır. Bu çıraklık dönemindeki gözlem ve deneme sürecinde, sinemayla ilgili birçok yeni şeyi öğrenmiştir. O, kuramsal değil, tamamen uygulamadan gelen bir kişi olarak, deneme yoluyla birçok şeyi keşfetmiştir.

Bir filmin en küçük birimini oluşturan çekim, Griffith için dikkat edilmesi gereken önemli bir öğedir. Kameranın bir kez çalışmasıyla elde edilen çekimi, hem teknik hem görsel hem de içerik açısından değerlendirmiştir. Onun sinema alanına girdiği 1908 yılında, çekim denildiğinde kameranın önündeki konunun uzaktan ve bütünü görülecek şekilde çerçevelendiği bir çekim ölçeği, her bir çekimin çerçevesi denildiğinde de oyuncuların ve çevrelerindeki şeylerin bütünüyle görülmesi anlaşıyordu. İzleyenlerin, oyuncuların ve onların içinde bulunduğu alanı bütünüyle görmesi gerektiği anlayışı bir kural olarak kabul edilmişti. Bu kuralın altında yatan mantık, sinemaya gelen izleyicilerin beyazperdede oyuncuların ve dekorun tamamını görmek için para ödedikleri yönündeydi. O yıllarda, tam para ödeyen izleyenlere beyazperdede oyuncuların yarısını göstermenin doğru olmayacağı kabul ediliyordu. Bu durum, beyazperdede oyuncuların genel çekim ölçeğinde yansıtılmasını, yani oyuncunun çerçevede kapladığı alanın küçük, oluşturduğu boşluğun büyük olduğu genel çekimi tek ve değişmez bir anlatım ögesi haline getirmiştir. Bu konu, bir öykü ya da romanın sadece virgüllerle birbirine bağlanmış çok uzun cümlelerle yapılmasına benzer. Tabii ki, böylesi uzun cümleler dil kuralları ve anlatım açısından yanlış değildir; ancak bunu tek cümle şekli olarak görmek doğru olmaz. Hatta anlatımı zenginleştirme açısından da kısıtlayıcı bir durum yaratır. Anlatımın durumuna göre iki, üç sözcükten hatta tek sözcükten oluşan cümleler bile kurulabilir. Dilin kurallarına uygun olarak nasıl ki cümleler uzun ve kısa olarak düşünülerek ifade ortaya çıkıyorsa, aynı şekilde, beyazperdedeki anlatımı da sadece genel çekimin ölçeğiyle zenginleştirebilmek akılcı değildir. Griffith, beyazperdede oyuncuların yarısının ya da nesnelerin bir bölümünün gösterilmesinin etkili olduğunu ortaya çıkarmıştır. O, oyuncuların dizlerinden yukarısının görüldüğü *orta çekim* ölçeğini hatta oyuncuların sadece yüzünün ya da bir nesnenin bir detayının çerçeveyi kapladığı *yakın çekim* ölçeğini kullanmıştır. Griffith, anlatım açısından insan ya da bir nesnenin herhangi bir bölümünün çerçeveyi hiç boşluk bırakmayacak şekilde kaplamasının önemini keşfetmiştir. Böylece, genel çekim ölçeği dışında, orta ve yakın çekim ölçeklerini sinemada kullanmaya başlamıştır. Griffith, genel çekim ölçeğinde görülen bir konunun orta çekim-

de bir bölümünü, yakın çekimde ise bütün çerçeveyi kaplayan bir detayını göstererek sinemaya özgü bir anlatım ögesini bilinçli olarak kullanmıştır.

Griffith'in film çektiği dönemde sinemadaki kamera ve gösterim aygıtları, teknolojik açıdan belli bir teknik standartta ulaşmıştır. Artık yapılması gereken bu teknolojiyi yaratıcı bir şekilde kullanmanın yollarını aramaktır. Griffith kamerayla elde edilen görüntünün yatay-dikey çerçeve içindeki düzenlemesiyle ilgilenirken, objektifler ve kamera uçayakları gibi kamerayı yönlendirmeyi sağlayan yardımcı donanımları da araştırmıştır. Bu şekilde, farklı odak uzaklıklı objektiflerle aynı yerden değişik büyüklüklerde çerçeveleme yaparken, uçayakla kameranın hem bulunduğu yerde hareket etmesini hem de bulunduğu yeri değiştirmesini sağlamıştır. Bu şekilde, Griffith, daha çiraklık yıllarında, klasik genel çekimden başlayarak, kamerayı oyuncuya doğru hareket ettirerek orta çekime ya da iki oyuncunun birlikte dizden yukarı görüldüğü ikili çekime geçmiştir. Oyuncuların önünde sabit duran kamerayı farklı çekim ölçekleri elde etmek için hareket ettirmiştir. Nesneleri farklı büyüklüklerde çerçeve içine yerleştirerek, daha sonra *çekim ölçeği* olarak adlandırılacak olan sinemanın kendine özgü bir görsel ögesini ortaya koymuştur. Böylece, hareketli görüntü kamerasıyla bir nesnenin bütünü, daha sonra yarısını ve detayını göstermek ya da detaydan başlayarak yarısını ve bütünü göstermek gibi bir görsel sunum ortaya çıkmıştır. Bu tündengelimci ve tümevarımcı yaklaşıma benzer.

Griffith, genel çekimde oyuncuları ve mekânı gösterir; ardından bel çekiminde iki oyuncu ve ardından da yakın çekimde bir oyuncunun yüzünü gösterir. İşte bu tündengelimci görsel yaklaşımdır. Çekim ölçeklerini bu şekilde düzenleyerek sadece nesnelerin beyazperdede hareketli olarak görülmelerini sağlamamış, aynı zamanda hareketli görüntüyle yüzey üzerinde yeni bir anlatım biçimini de başlatmıştır. Kamerada kullanılan objektifin odak uzaklığı değiştiğinde elde edilen görüntünün çerçevedeki büyüklüğü de değişir. Yani kameranın konumu sabitlenip sadece kullanılan objektifin odak uzaklığı değiştiğinde çekim ölçeği değişir. Çekim ölçeğinin değişmesiyle de sadece nesnenin çerçeve içindeki büyüklüğü değil, nesnenin içinde bulunduğu mekânla olan ilişkisi de değişir. Bunun anlamı şudur: Kamera, üçboyutlu nesneleri film üzerinde ikiboyutlu olarak kaydeder ve bu kayıt beyazperdede yine ikiboyutlu olarak görülür. Kamerayla bir nesneyi kaydetmek, o nesneyi ikiboyutlu yeni bir uzay içinde ortaya çıkartmaktır. Bu anlamda bir nesneyi kamerayla yüzey üzerine kaydetmek, o nesneyi yeni bir uzay içinde ortaya çıkartmaktır. Yani nesneyi yeni bir uzaya yönlendirmektir. Uzaya yönlendirmeyi sağlayan temel belirleyici kamera ve optiktir. Bir nesne farklı çekim ölçeklerinde çerçvelendiğinde, nesne yeni bir uzaya yönlendirilir. Griffith farklı çekim ölçeklerini kullanırken, ikiboyutlu yüzeyde anlatımı yönlendirebileceğini fark etmiştir. İnsanlar nesneleri içinde bulundukları uzayla birlikte üçboyutlu olarak görür. Gözle görülen uzayla, kameranın objektifinden kaydedilen farklıdır. Optik, odak uzaklığına bağlı olarak bir çerçeve (yatay-dikey sınırlandırma) yapar. Optik bir konuya bakmak, üçboyutlu nesnelere ve içinde bulundurdıkları uzaya yeni bir sınırlandırma yapmak demektir. Bu anlamda, genel, orta ve yakın çekim ölçeğinde görülen nesnelerin ikiboyutlu yüzey içinde yeni bir uzay yönlendirmesine (uyumuna) sokulmasıyla gerçekleşir.

Griffith, orta ve yakın çekim ölçeğini sinemada sistematik bir anlatım oluşturmak için kullanırken, aynı zamanda genel çekim ölçeğini, hatta panorama genel çekim ölçeğini de kullanmıştır. Oyuncuların karşısındaki kamerayı hareket ettirerek, oyuncudan uzaklaşarak genel çekim ölçeği elde etmiştir. Bu şekilde, oyuncuyu çok uzakta gösteren geniş açılı çerçeveler elde etmiştir. Onun kamerayı konudan çok geride konumlandırarak elde ettiği panorama genel çekimleri çok etkileyicidir. Böylesi genel çekim ölçekleriyle, nesnelerin içinde bulunduğu üçboyutlu uzay bütün ayrıntılarıyla gösterilirken, izleyenlere konularla ilgili bütünsel bir bakış açısı sağlamıştır. Bu konu, XV. yüzyılın usta ressamlarından olan *Yaşlı Peter Bruegel*'in (1525?-1569) tablolarında çok sık karşılaşılan görsel düzenlemeye benzer. Böylesi görsel düzenlemelerde, çerçeve içinde mümkün olduğu kadar çok şey yer alır. Bu şekilde hem görsel düzenleme hem de öykü zenginleşir. Griffith böylesi genel çekim ölçeğiyle sınırlanan alandan yeni çerçeveler, orta ve yakın çekimler alarak genel çekim uzayından yeni uzaylar oluşturmaya yönelmiştir. Vurgulanması gereken konu şudur: İzleyenlerin beyazperdede gördüğü orta ve yakın çekimler, bütünün içinden alınan ve kullanılan optiğe özgü yeni bir uzaydır. Griffith bunun sinemaya özgü yeni bir şey olduğunu keşfetmiştir. Böylesi çekim ölçeklerini sinemada ilk kullanan Griffith değildir. Örneğin, *Lumière*'ler panorama genel çekim ölçeğini kullanmıştır. Hatta orta ve yakın çekimi birbiri ardına kullandıkları filmleri vardır. İngiliz *George Albert Smith* (1864-1959) *Bir Büyük Kırlangç* (1900; *A Big Swallow*) adlı filminde bir adamın âşığını çok yakın çekim ölçeğinde göstermiştir. *Porter*'ın ünlü *Amerikalı Bir İtfaiyecinin Hayatı* filminde yakın çekim ölçekleri kullanılmıştır. Bu ilk sinema örneklerinde, çekim ölçeklerinin belli bir kurala göre kullanılmadığı hemen anlaşılır. Oysa, Griffith, çekim ölçeklerini belli bir kurala göre ve bütün içinde birbirini izleyen bir süreklilik olarak kullanmıştır. O, çekim ölçeklerine göre çekimleri bir filmde ardı ardına sıralarken çok rahat davranmıştır. Genel ve orta, yakın ve orta, hatta yakın ve genel çekimler arasında ustalıkla kesmeler yapmıştır. Griffith, bu şekilde izleyenlere farklı bir görsel akış sunmuştur. O güne kadar, izleyenler, tiyatro ya da sahne gösterilerinden gelen bir alışkanlık sonucu, sahneyi bir bütün olarak, yani genel çekim ölçeğinde görmüşlerdir. Oysa, Griffith farklı bir şey sunmuştur: Onun sunduğu şey, olayın sadece bütün olarak, yani genel çekim ölçeğinde değil, sinemaya özgü bir çerçeveleme düzeninde yansıtılmasıdır.

Griffith de ilk dönem sinemacılar gibi tiyatrodan yararlanmıştır. O, tiyatroyu ustaca kullanmıştır. Tiyatroda sahne sabit, hareketsiz bir şekilde yerinde durur. İzleyenler açısından da bu aynı şekilde algılanır. Sahne değişmez bir bütün olarak izleyenlerin karşısındadır. Bu sahne çerçevesi içinde gerçekleşen sunum, bir bütün olarak dinamik küçük parçalardan oluşur. Küçük parçaların oluşturduğu dinamizm sayesinde izleyici, tiyatro sahnesindeki oyunu bütün olarak görür ve algılar. Yani görsel bir sunum olarak bütün, hem fiziksel hem de duygusal olarak dinamik olan küçük parçalardan oluşur. Küçük parçalar denilen şey, her bir oyuncunun tek tek sahnedeki varlığı; oyuncuların mimikleri, el-kol ve vücut hareketleri, birden çok oyuncunun sahnenin bir bölümünde yaptığı bir düzenlemedir. Bütün bunlara ışığın ve dekorun da katkı verdiğini unutmamak gerekir. Sahnede sergilenen oyunu ortaya çıkartan, oyuncular başta olmak üzere

diğer öğeler, yani bütün içinde yer alan detaylardır. Zaten sahnede bütünü ortaya çıkartan şey de bu detaylardır. Doğal olarak detaylar düzenlendiğinde, bütün kendiliğinden belirir. Bu anlamda, tiyatro sahnesinde bir bütün olarak ortaya çıkan sunumu yönlendiren ve farklılaştıran şeylerden biri de söz konusu küçük detaylardır.

Griffith bu anlayışı filme uyarlamıştır. Kameranin konumu ve bakış açısı değiştiğinde söz konusu olan sadece fiziksel bir değişim değildir. Beyazperdede hissedilen şeyler de değişir. Bu anlamda, Griffith'in sinema teknolojisine yönelik olarak ortaya koyduğu temel şey, çekimlerin hangi kamera konumundan yapıldığı ve bu çekimlerin çekim ölçeklerine göre nasıl birleştirilerek sıralandığıdır. Griffith, sinema teknolojisini kullanarak tamamen bu yeni teknolojiye özgü bir anlatım oluşturmuştur. Onun yaptığı katkılardan biri de hareketli kamerayla çekim yapmasıdır. Kameranin sabit üçayak üzerinde dururken *çevrinme* hareketini yapması ya da kameranin üzerinde durduğu üçayakla birlikte *kaydırma* hareketini yapmasıdır. Kameranin önünde hareket eden oyuncuyu, bu hareketi uyumlu bir şekilde izlemesi, izleyenler açısından farklı bir görsel yapı ortaya çıkartır. Teknolojik olarak sinema, beyazperdede doğrudan doğruya hareketli görüntü sunar. Hareketli görüntünün beyazperdede ortaya çıkması için kameranin durduğu yerde hareket etmesi gerekmez. Bazı örnekler hariç, ilk sinemacıların filmlerinde kamera, sabit bir şekilde durduğu yerden kaydeden bir aygıttır; ancak nesnelerin fiziksel hareketlerini ortaya çıkartacak şekilde kaydeden bu aygıtın kendisinin de nesneyle birlikte hareket etmesi çok farklı bir durumdur. Bu şekilde, izleyenler beyazperdede hareketli bir nesneyi, sadece nesnenin kendi hareketiyle değil, nesneyi kaydeden kameranin hareket etmesiyle de görürler. Kameranin hareket etmesiyle birlikte beyazperde de değişen şeyler söz konusudur. Kameranin çevrinme ya da kaydırma yaparak nesneyi izlemesi, bir yönüyle nesneyle ilişkiliyken, aynı zamanda açıklayıcı bir öğe olarak çerçevelenen görüntüyü destekler.

Griffith'in çekim ölçekleriyle ve kamera hareketleriyle ilgili yeniliklerini, birlikte değerlendirmek gerekir. Bu iki durumla ilgili olarak kameranin yeni bir kullanım şekli söz konusudur. Kamera genel çekim ölçeğinde kullanıldığında kamera konuya bakar durumdadır. Orta ve yakın çekimlerde ise kamera konunun içine girer. Kameranin konuyu içinde bulunduğu ortamla birlikte göstermesi, kameranin konuya bakması durumudur. Kameranin özenli bir şekilde konunun belirli bir parçasını göstermesi ise, kameranin konunun içine girmesi durumudur. Kameranin konunun içine girmesi, insanın karşısındaki konunun sadece bir parçasını görebilmek için yaklaşmasına benzer. Bu şekilde, izleyici orta ya da yakın çekim olarak gösterilen konunun içine doğru yönelir. Bu durumun kameranin yerinin değiştirilmesiyle ya da optik yoluyla elde edilmesi önemli değildir. Önemli olan, çerçevelenen konunun hangi büyüklükte çerçeve içinde yer aldığıdır. Nesnelerin genel, orta ve yakın çekim olarak çerçeve içinde yer alması, kameranin konuya bakması ya da içine girmesi durumunun bir sonucudur. Bu şekilde, yönetmen, izleyeni, uzaktan konuya bakan konumundan alarak konunun yakınına, hatta içine sokar. Aynı şekilde, kameranin hareketli konuyu kaydederken sabit durması ya da konunun hareketini izleyen bir hareket yapması farklı bir durumdur. Sinema, teknolojik olarak yüzey üzerinde hareketli olarak ortaya çıkar. Teknolojisinden kaynaklanan bu harekete neden olan şey ise, kameranin önündeki hareketli nesnelerdir.

Beyazperdede hareketin yaratılabilmesi için ilk önce kaydedilen hareketli bir konu gerekir. Griffith'in kamerayı hareket ettirmesiyle birlikte kamera, hareket eden nesneyi izler duruma gelmiştir. Hareketli bir konuyu kaydeden aygıt da hareketlenmiştir. Bunun sonucu olarak beyazperdede iki hareket birlikte ortaya çıkar. Hareketli konu ve onu izleyen kamera. Kamera, konuya ya da öykünün gelişimine bağlı olarak bir şeyi açıklamak ya da yoğunlaştırmak kaygısıyla hareket eder. Böylece, kamera yoluyla konunun ya da anlatım öyküsünün açıklanması ve yoğunlaştırılması söz konusudur. Kameranin yapmış olduğu fiziksel hareket, çevrinme ya da kaydırma, doğrudan beyazperdedeki konunun bir parçası haline gelir. Bu yönüyle, kameranın önündeki nesnelerin hareketi ve kameranın kendisinin yaptığı hareketler, sinemanın hareketli görüntüsüyle birleştiğinde *hareket boyutu* olarak adlandırılan sinemaya özgü yeni bir durumu ortaya çıkar. Beyazperdede hareket boyutu konusunun keşfedilmesi, Griffith'in sabit halde kıpırdamadan yerinde duran kamerayı hareket ettirmesiyle başlamıştır. Bu şekilde, sinema kendi temelini oluşturan hareketli görüntüyü, hareketli kamerayla birlikte bir adım daha ileri taşımıştır. İlk sinemacılar, örneğin Lumièr'e'ler ve Edwin S. Porter, *Büyük Tren Soygunu* filminde hareketli kamera kullanmıştır. Griffith, bir çevrinme hareketiyle soldan sağa doğru hareket eden bir oyuncuyu izlerken, sadece fiziksel bir durumu izlememiş, hareketle birlikte bir duyguyu aktarmaya yönelmiştir.

Griffith'in sinema dili açısından yaptığı bir diğer önemli katkı da, kameranın mekânla olan ilişkisidir. Kamera birden çok çekimde farklı farklı mekânları gösterir. Bu çekimler arka arkaya eklendiğinde, mekânların birbiriyle ilişkisinin beyazperdede ortaya çıkmasını sağlayan şey çekimi yapan kamera değildir. Kamerayla kaydedilen çekimler, birbirinden farklı mekânlarda olduğu gibi farklı zamanlarda da olabilir. Kamerayla farklı mekân ve zamanlardaki konular çekim olarak kaydedilir. Çekimler arasındaki mekân ve zaman ilişkisi, bu çekimlerin ardı ardına eklenmesiyle ortaya çıkar. Beyazperdede birbiri ardına eklenmiş çekimleri izleyenler, bu ilişkiyi zihinlerinde oluştururlar. Bu konuyu bulup ortaya çıkartan da Griffith olmuştur. Çekimlerin birbiri ardına eklenmesiyle ilgili süreç, yani *kurgu* bu şekilde belirlenmeye başlamıştır. Mekânlarda ve zamanda gelişen olaylar, kurgu tekniğiyle birbiriyle ilişkili olarak beyazperdede görülebilir. Bunun adı *koşut kurgudur*. Griffith koşut kurguyla, farklı mekânlarda geçen iki olayla ilgili çekimleri, birinci olayın çekimleri ve ardında ikinci olayın çekimleri şeklinde arka arkaya ekleyerek birbirinden farklı olan iki olayı, beyazperdede aynı mekân ve zamanda meydana geliyormuş gibi göstermiştir. Bu şekilde Griffith, birbirinden farklı olan olayları, birbiri ardına sıralama yoluyla yeni bir bütüne ulaşmıştır. Onun getirdiği bu yenilikle birlikte, farklı farklı mekânlarda yapılmış olan çekimler, koşut kurgu içinde yeni bir anlam kazanmıştır. Çekimler artık kameranın kaydettiği durumla ilgili olduğu kadar, kurgu sürecindeki farklı durumlarla ilgili olarak da kullanılabilecek bir öge haline gelmiştir.

Griffith koşut kurguyu kullanırken bir ilki daha gerçekleştirmiştir. O, tek tek çekimlerin sürelerinin de düzenlenmesi gereken bir konu olduğunu ortaya çıkarmıştır. Her çekimin beyazperdede kalış süresini belirleyerek sadece dramatik bir etki elde etmekle kalmamış, aynı zamanda sinemasal *zaman boyutu* yaratmakla ilgili ilk adımları da atmıştır. Bunun anlamı şudur: Bir filmin başlangıç ve bitişi süresi, o filmin *saat zamanı*'dır. Bu

süre örneğin 20 dakikadır. Bu 20 dakikalık akış süresi, onlarca çekimin arka arkaya sıralanmasından ve her bir çekimin kendine ait sürelerinin toplamından oluşur. Filmi izleyenler için bu 20 dakika, çok kısa ya da çok uzun bir süre olarak algılanabilir. Bu durum, 20 dakikalık saat zamanının hissediş, yani *psikolojik zaman* olarak algılanmasıdır. Bir filmde psikolojik zamanı belirleyen en önemli öğelerden biri de, tek tek her bir çekimin oluşturduğu zaman boyutudur. Bir çekimin süresi, genellikle çekimi yapılan konunun fiziksel olarak ortaya koyduğu saat zamanıyla belirlenirken, Griffith dramatik etki sağlayabilmek için bir çekimin süresinin çekimi yapılan konunun saat zamanından uzun ya da kısa olabileceğini söyler. Böylece, çekimlerin uzunluğunu, başka bir deyişle sürelerini düzenleyerek tempo ve hareketi kontrol edebileceğini anlamış, bir filmin ritmini sağlayan sinemaya özgü belirleyicilerin olduğunu ortaya koymuştur. Griffith bu saptamayı yaparken, bir uygulamacı olarak zaman boyutu yaratmak konusuyla doğrudan ilgilenmemiştir. Onun, filmde ritim sağlamaya yönelik olarak yaptığı katkılar ise doğrudan sinemada zaman boyutu oluşturmakla ilgili şeylerdir.

Griffith'in sinemaya getirdiği bir diğer katkı da, filmlerde takvim zamanına göre olan akışa getirdiği yeniliktir. Onun film ürettiği yıllarda, filmlerde zaman ve mekân akışı denildiğinde, doğrusal bir akış olarak takvimsel zamana uyum, kabul gören bir anlayış söz konusuydu. O, filmde doğrusal olarak hep ileriye doğru akan zaman anlayışına, *geriye dönüş* diye adlandırılan ve zaman sırasını bozarak, takvimsel zamanı sürdürebilme yeniliğini getirmiştir. Griffith bilinen takvimsel zaman akışını, geriye dönüşlerle bozarak filmin konusunu işleyebilme olanağının olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bir filmde, takvimsel zaman sürekliliği dışında bir olayın anlatılması gerektiğinde, ilkel bir yöntem olan üst üste pozlandırmayla, rüya baloncuğu eklenerek, zaman açısından geriye dönüş belirtiliyordu. Griffith ise geriye dönüşü, kurgu aşamasında gerçekleştirdi. Bu şekilde, sinema dilinin gelişmesini sağlayan bir yeni öğe ortaya koydu. Ayrıca Griffith, *karamma-açılma* diye adlandırılan sinema tekniğini etkin bir şekilde kullanmıştır. Tiyatroda bir bölüm sonunda perdenin kapanıp ardından yeni bölümle birlikte açılmasına benzer şekilde, filmde bir bölümün bittiğini belirtmek için görüntünün giderek yavaş yavaş karamması ve perdedeki görüntünün karararak kaybolması *karamma*'dır. Kararmanın hemen ardından, yeni bir bölümün başladığını belirtmek için, karanlığın yavaş yavaş aydınlanarak görüntünün belirmesi ise *açılma*'dır. Griffith, çekim sırasında, kameraya yönlendirme yaparak kameranın önüne bir maske koyarak, filmin duyurkatinin bir bölümünün pozlanması ve diğer bölümün pozlanmayarak karanlıkta kalmasını sağlamıştır. Bu şekilde, izleyenlerin dikkati doğrudan maskelenen alana yönelmiş olur. Griffith, kameranın verdiği görüntünün eni ve boyu arasındaki sabit oranı değiştirmiştir. Çerçeveleme oranı olarak bilinen her film karesinin eni ve boyunun uzunluğunu Griffith, kameranın önüne taktığı çeşitli gereçlerle maskeleyerek küçültmüştür.

Griffith, sinema tekniğine kazandırdığı yakın çekim, genel çekim, kamera hareketleri, koşut kurgu, açılma-karamma gibi ilklerle birlikte, yönettiği filmlerde senaryo, oyunculuk, dekor, kostüm, aydınlatma ve kurgu gibi öğelerle de yakından ilgilenen bir kişilik ortaya koymuştur. Griffith'in bütün bu katkılarıyla birlikte, sinemaya özgü yeni bir meslek ortaya çıkmıştır. Bu meslek yönetmenliktir. *Yönetmen*, metin, oyunculuk, dekor,

kostüm, aydınlatma, müzik vb. öğeleri düzenleyerek izleyicilere sunulacak filmin ortaya çıkış sürecinin tek başına sorumlusu olan kişidir. Griffith, sinemada yönetmenlik mesleğini başlatan kişi olarak da görülebilir. Bir filmin yapım süreci üç temel aşamadan oluşur: İlki, çekim öncesi: senaryonun hazırlanması ve senaryoya uygun oyunculuk, dekor ve benzeri hazırlıkların yapılması; ikincisi çekim: yani senaryonun kamerayla filme kaydedilmesi ve son olarak da çekim sonrası, kurgu ve gösterim kopyasının hazırlanmasıyla ilgili süreçlerdir. Griffith, filmlerinde bir yönetmen olarak film yapım sürecinin üç aşamasında yer almış ve kendine özgü kişiliğini de bu süreçlerde ortaya çıkarmıştır. Bu şekilde, sinemanın ürünü olan filmler, insanların katılımıyla gerçekleştirilmesine karşın, bu süreci yönlendiren ve kendine özgü düzenlemeler yapan yönetmenin eseri olarak görülmeye başlanmıştır. Griffith, sinemada yaratıcı kişi olarak yönetmeni ortaya çıkarmıştır. Kendisi çektiği filmlerinde yönetmen olarak teknik bir işi gerçekleştirmenin ötesinde, duyarlı kişiliğini sinema teknolojisine uygulamasıyla, yönetmenin sanatçı bir kişiliğe sahip olduğunu göstermiştir.

Griffith için sinema teknolojisinin belirleyici özelliği, beyazperde için nesnelerin hareketli görüntüler olarak kaydedilerek çoğaltılması değil, aynı zamanda bu teknoloji yardımıyla yeni bir dil oluşturmaktır. O, sinemanın görsel anlatımını güçlendirmeye yönelik yaptığı katkıları, bir yönetmen olarak da filmlerinde kullanmıştır. Beyazperde de anlatmak istediği öyküye ritm kazandırmaya çalışmıştır. Bu konuda başarılı da olmuştur. Onun için sinema, izleyenlerin deneyim yaşaması gereken bir ortamdır. Bunu gerçekleştirmenin yolu da, izleyenlerin duygularına yönelmektir. Griffith, sinema teknolojiyle izleyenlerin duygularını yönlendiren şeylerin yapılması gerektiğine inanmıştır. Onun sinemaya yaptığı bu katkılar, bir anlamda devrim niteliğindeki buluşlardır. Onun buluşları, o güne kadar bilinen sinemanın yapısını köklü ve kapsamlı bir şekilde değiştirmiştir. Bu da sinema açısından devrim niteliğinde bir durumdur. Sinema, Lumiére'ler ve diğer ilklerin katkılarıyla fotoğrafın resmetme tekniğini kullanarak hareketli görüntüyü çoğaltarak yayan bir teknolojiyken, Griffith'in katkılarıyla giderek sanatın ortamına yönelmiştir. Georges Méliès ve Edwin S. Porter'in sinema teknolojiyle yaptıklarını bir bütün oluşturacak şekilde geliştiren Griffith olmuştur. Tiyatro başta olmak üzere fotoğraf ve diğer sanat alanlarından farklılaşmıştır. Sinema farklı bir teknolojiyle yüzey üzerine resmeder. Bu resmetme, birbirini izleyen uzun çalışmalar sonucunda Lumiére Kardeşler'in sonuçlandırdığı bir buluştur. Lumiére'lerin buluşu, ortaya çıkan teknoloji gereği yeni bir mekanik çoğaltım teknolojisine de bulunuşudur. Sinema, yüzey üzerinde yeni bir resmetme yöntemi olarak ortaya çıktığında, aynı zamanda yeni bir çoğaltım teknolojisi olarak da ortaya çıkmıştır. Griffith'in yaptığı katkılarla, sinema yeniden keşfedilmiştir. Bu keşif, sinemanın bir sanat ortamı olarak keşfedilmesidir. Bu keşif, yeni teknolojinin kendine özgü dilini oluşturan ve bu dili kullanarak sanatçılara yeni bir ortamda, düşüncelerini açıklama, yorumlama ve pekiştirme olanağı sağlayan bir keşiftir. Sinema artık bir mekanik çoğaltım teknolojisi olarak sanatın ortamına adım atmıştır. Sinema, yaratıcı sanatçıların bir ortamı haline gelmiştir.

Griffith, 1908'de Biograph şirketinde yönetmen olarak çalışmaya başladığı ilk yıllarında, tek-makaralı filmler çekti. İlk filmi olan *Dollie'nin Serüvenleri* (1908; *The Adventure*

of Dollie J.) çingenelerin kaçırdığı bir çocuğun başından geçenleri anlatıyordu. Bu yıllarda ABD'de sinema şirketleri, mal üretimi yapan fabrikalar gibi hızla film üretiyorlardı. New York'da yer alan bu ilk sinema şirketlerine karşı dönemin diğer film yönetmenleri gibi Griffith de olumsuz bir tavır içindeydi. Bağımsızlar'la birlikte New York'tan California'ya gidenler arasında yer almıştır. Kendi film şirketini de, sektördeki dostlarıyla birlikte Ocak 1910'da kurmuştur. Sinema endüstrisinin California'ya taşınması olayı, sadece Bağımsızlar'ın tröst oluşturmuş gruba karşı film üretmeleri olarak görülmemelidir. California'nın Los Angeles kentinde Hollywood'da kurulan yeni sinema endüstrisi, film üretimine mal üretimi gibi bakmayan yaratıcı yönetmenler için çalışma alanı olmuştur. Hollywood bir anlamda sinemanın, ABD açısından, sanatın ortamına girdiği mekân olmuştur. Bu yıllarda yapılan filmlerin teknik açıdan temel belirleyici özelliği, filmin uzunluğu, yani süreleriydi. Bu filmler tek-makara hamfilm kullanılarak gerçekleştiriliyordu. Her bir film, 10-12 dakika akış süresi olan *tek-makaralı film* olarak tanımlanıyordu. Tabii ki, tek-makarada bir konunun işlenerek sonuçlandırılması kolay bir iş değildi. Var olan gösterim düzeni ve dağıtım şirketleri açısından, tek-makaralı film hem kolay hem de kârlı bir ürün olarak görülmüştür. Griffith de 1908-1913 yılları arasında Biograph şirketinde 400'den fazla tek-makaralı film çekmiştir. Yaygın olan bu düzene rağmen Griffith, aynı yıllarda çok-makaralı *Bethulyalı Judith* (1913; Judith of Bethulia) adlı filmi çekti. Onun yönetmen olarak gerçekleştirdiği bu ilk filmleriyle son filmleri arasındaki karıştıktan söz edilir:

...Özellikle Griffith'in en çok özen gösterdiği kurgulama ve performans düşünüldüğünde gerçekten şaşırtıcıdır. Kurgulama bakımından, Griffith, en fazla, ünlü son dakikada kurtuluş sahnelerinde ustaca kullandığı almaşık kurgulamayla birlikte anılır; fakat filmleri, psikolojik yoğunluk anlarında oyunculara daha yakın kesme gibi diğer kurgulama tekniklerinin kullanılmasını da önemli ölçüde etkiledi. Oyunculuğa gelince, Biograph filmleri o zaman bile yeni, daha içten, daha "sinematografik" bir performans üslubuna en fazla yakışan filmler olarak kabul ediliyordu. Yapıldıktan onlarca yıl sonra bile Biograph filmleri, sadece artan biçimsel incelikleriyle değil, değişen cinsiyet rolleri, artan kentleşme, ırkçılık gibi dönemin en önemli toplumsal sorunlarını araştırdıkları için de büyüleyici olmaya devam etti.⁹¹

Sinema teknolojisinde birçok ilkleri yaratan Griffith'in sinema tarihi açısından iki önemli filmi vardır. Bu filmleri *Bir Ulusun Doğuşu* (1915; The Birth of a Nation) ve *Hoşgörüsüzlük* (1916; Intolerance) adlı yapıtlardır. 1913'te Biograph Şirketi'nden ayrıldıktan sonra yeni şirketi olan Mutual Film Corporation'da *Bir Ulusun Doğuşu* filmini çekmiştir. Bu film, tek-makaralı filmlere alışmış olan sinemanın çok-makaralı, yani uzun metrajı geçiş döneminde yapılan en yetkin çok-makaralı filmidir. Film üç saat süren toplam 12 makaradan oluşur. Griffith'in bu filmiyle sinemayı sanatın ortamına soktuğu genel olarak kabul gören bir saptamadır. O, sinema teknolojisine getirdiği ilkleri, yaratıcı bir şekilde bu filmde kullanmıştır. *Bir Ulusun Doğuşu*, ABD'de İç Savaş ve Güney'in yeniden yapılanma dönemini anlatır. Bu film Ocak 1915'te göste-

rime girdiğinde, 110 bin dolarlık bütçesi, zengin oyuncu kadrosu ve ülkenin tarihiyle ilgili konusu nedeniyle ABD'de büyük ilgi görmüştür. *Bir Ulusun Doğuşu* filmi, sinemanın diğer salon gösterilerinden farklı bir şey olduğunu ortaya koyarken, filmin yapımcısına da milyonlarca dolar para kazandırmıştır.

Griffith, üç saat süren bu uzun metrajlı filmde, ana öyküye bağlı yan öyküler oluşturarak filmin konusunu zenginleştirmiştir. Bunu yaparken de tek-makaralı filmlerde olduğu gibi öyküyle ilgili tek bir doruk noktası yerine, birbirini izleyen doruk noktaları düzenleyerek, öyküyü üç saatlik süreye yaymıştır. O, bu filmiyle sinemaya yeni bir öykü anlatma biçimi getirmiştir. Tabii ki bunu yaparken, oyuncularını da bu anlayış içinde karakterlere dağıtmıştır. Griffith, sinemaya getirdiği devrimci nitelikteki tekniklerini bu filmde başarılı bir şekilde kullanmıştır. *Bir Ulusun Doğuşu* filmindeki savaş sahneleriyle ilgili genel çekimler hâlâ etkileyiciliğini korumaktadır. Yine psikolojik yoğunluk sağlamak için oyunculara kameranın kayma yaparak yakın çekim ölçeğine kadar yaklaşması çok etkileyicidir. Yine filmin öyküsünü desteklemek için açılmalı-kararmalı geçişler ve geri dönüşler kullanılmıştır. Ayrıca beyazperdede öykünün gelişimini bir süreklilik içinde görebilmeye yönelik olarak, kurgu sürecinde çekim ölçek-



Resim 24

D. W. GRIFFITH. *Bir Ulusun Doğuşu*. 1915. Çok genel çekim, genel çekim, orta ve yakın çekim ölçekleri. Griffith'in sinemaya getirdiği bu görsel anlatım şekli, tümdengelimci yaklaşımın beyazperdeye uyarlanmasıdır.



Resim 25

D. W. GRIFFITH. *Bir Ulusun Doğuşu*. 1915. Ku Klux Klan üyeleri, zenci askerlerin üzerine at sürüyorlar. Sinema tarihinin başyapıtı olan bu filmde Griffith, ırkçılığı destekleyen teması nedeniyle büyük eleştiriyi almıştır.

lerinin dizelenmesiyle yaratılan süreklilik hem teknik olarak hem de yaratıcılık açısından çok başarılıdır. Griffith bu filmin 20 dakikalık bir bölümünde 255 ayrı çekim kullanmıştır. Yine bazı savaş sahnelerinde, doruk noktası sağlayabilmek için dört farklı nokta arasında karşı kesmeler kullanmıştır. Yine savaş sahnelerinde bir grup asker, çerçevenin solundan girerek ilerlerken, bir sonraki çekimde çerçevenin sağından giren başka askerlerin daha sonra karşılaşacakları ve çatışacakları, çerçevede oluşturulan yön sürekliliğiyle verilmiştir. Bu şekilde, Griffith, izleyenlerin filme katılımını yoğunlaştırmaya çalışmıştır. Bu başarılı örnek daha sonraki yıllarda sinemada çok sık kullanılan bir kalıp haline gelmiştir.

Bir Ulusun Doğuşu filmi, oyunculuk başta olmak üzere kamera önündeki dekor, ışık vb. düzenlemeleri yönüyle sinemanın sanatın ortamında neler yapabileceğini göstermiştir. Ayrıca bu film, sinemanın ticari olarak da ne kadar başarılı bir yatırım olacağını ortaya koymuştur. Bütün bu başarılarına rağmen *Bir Ulusun Doğuşu* filmiyle ilgili olarak her zaman bir 'ama' sözcüğü kullanılır. Bu film, insanın toplumsal yaşam içinde yaşadığı en kötü ve çirkin olaylardan biri olan ırkçılığı takdir eden bir filmidir. Bu filmde Griffith'in siyah karşıtı görüşleri aşırı şekilde ağır basmaktadır. Griffith, eski bir Güneyli olarak, Ku Klux Klan'ı beyaz uygarlığın yegane kurtarıcısı olarak işler. Hatta filmin içinde yer alan bir yazıda beyazların doğuştan kazanılmış olan haklarına benzer

bir söz geçer. *Bir Ulusun Doğuşu* filmi gişe başarısı yanında, ABD’de gösterilen birçok kentte karşı gösterilere neden olmuştur. Bütün bu tepkiler şunu gösteriyordu; sinema eğlence aracı olmasının yanında toplumsal konulara yönelerek de izleyenlerin ilgisini toplayacaktır. *Bir Ulusun Doğuşu*, ırkçılığa destek veren bir film olmasına rağmen, yine de sinema teknolojisinin sanatın ortamına sokan ilk filmler arasında yerini almıştır. Sinema dili açısından böylesine bir film yapmış olan Griffith, filmin konusu nedeniyle daha sonraki filmlerinde de bu yükü hep sırtında hissetmiştir.

Griffith, *Bir Ulusun Doğuşu* filmini eleştirenlere bir karşılık verircesine, 1916 yılında *Hoşgörüsüzlük* filmini yapmıştır. Bu film, tam tersine, demokrasi anlayışını konu almıştır. Tarihin değişik dönemlerindeki dört farklı öyküde hoşgörüsüzlüğü beyazperdeye yansıtır. Bâbil’in Düşüşü, XVI. yüzyılda Fransa’da Aziz Bartholomeos Yortusu Yıkımı, İsa’nın Yaşamı ve Çarmıha Gerilişi, haksız yere mahkûm edilen bir insanın çağdaş öyküsüdür. Griffith anne ve kanun konularından oluşan bu dört öyküyü, uzun metraj filmde çok başansız ve sıkıcı bir şekilde birbirine ekleyerek anlatır. Griffith bir önceki filminde



Resim 26

D. W. GRIFFITH. *Hoşgörüsüzlük*. 1916. Gösterişli dekorlarıyla sinema tarihinin unutulmaz filmi.

kazandığı parayı bu filmde tüketmiştir. Günümüzde bile kurulması güç olan onlarca metre yüksekliğinde dekorları, yüzlerce figüranı Griffith bu filmde kullanmıştır. Süresi üç saat olan bu film için 100 bin metre negatif film kullanılmıştır. Yaklaşık 2 milyon dolara mal olan bu film, masrafını karşılayacak gişe gelirini bile yapamamıştır. *Hoşgörüsüzlük* filmi, özellikle dekor düzenlemeleri ve oyuncu kullanımı açısından sinema sanatının örnek yapımlarından biridir. Özellikle sinemada sesin olmadığı bir dönemde, Griffith yaratıcılığıyla dört farklı öyküyü görsel olarak zenginleştirirken, sinemanın görsel anlatım olanaklarını da başarılı bir şekilde göstermiştir.

Hoşgörüsüzlük filminde, her türlü haksızlığa ve baskıya karşı çıktığını ortaya koymaya çalışan Griffith, çiçekler içindeki bir savaş sahnesinin üstüne bindirme tekniğiyle verdiği melek görüntüleriyle bir taraftan kendisini affettirmeye çalışırken, öte yandan da sinema dilinin ne kadar yaratıcı olabileceğini göstermiştir. Bu filmin başarısızlığı Griffith'i maddi ve manevi olarak yıkmıştır. Kariyerinin sonraki yıllarında *Hoşgörüsüzlük* filminin borçlarını ödemek için şirketlerin isteklerine uygun filmler çekmiştir. Bu başarısız filmden sonra bir kez daha *Bir Ulusun Doğuşu* niteliğinde bir film çekememiştir. Mesleğinin son yıllarında başarısız filmler çekmesine rağmen onun sinemaya yaptığı katkılar hiçbir zaman unutulmamıştır. Griffith, insanlığın uluslararası düzeyde yaşadığı ilk büyük savaşın, Birinci Dünya Savaşı (1914-1918) döneminin bir sanatçısıdır. Savaşın daha ilk yıllarında bir sinema şaheseri olan *Bir Ulusun Doğuşu* filmini çekerek, sinemaya olan inancını ortaya koymuştur. O, sinemanın kendine özgü bir dili olduğuna inanarak çalışmıştır. Griffith sinema için bir teknik adam değildir, yaratıcı bir yönetmendir. Hatta çoğu sinema tarihçisi tarafından sinema dilini oluşturan sinema sanatçısı olarak kabul edilir.

Sinema Sanatın Ortamında: Avrupa'daki Gelişmeler

Sinema, 1900'lü yılların ilk on yılında insanları eğlendiren bir araç olarak dünyaya yayılırken diğer tarafta insanlık büyük bir felakete doğru koşuyordu. Sanayi Devrimi sürecinde gelişen Avrupa ülkeleri dünyayı sömürge alanı olarak paylaşmaya çalışırken, aralarındaki çatışmalar Birinci Dünya Savaşı'na neden olmuştur. 1914-1918 tarihleri arasında gerçekleşen bu büyük savaş 9 milyon insanın hayatına mal olmuştur. Birinci Dünya Savaşı sonrasında ekonomik ve siyasal anlamda ABD liberal demokratik sistemi temsil eden süper güç olarak ortaya çıkmıştır. Eski kıtada ise Rusya'da 1917 Bolşevik Devrimi'yle birlikte sosyalist sistemi temsil eden Sovyetler Birliği süper güç olarak çıkmıştır. Bu iki süper güç, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra giderek güçlenerek sadece siyasal ve ekonomik anlamda değil, yaşamın her alanıyla ilgili konularda ağırlıklarını hissettirmişlerdir. Sinema da bu alanlardan biridir. ABD'deki Hollywood, hem ticari hem de sanatsal olarak sinemanın dünyadaki merkezi olmuştur. Özellikle Griffith'in katkılarıyla sinema sadece ABD'de değil, dünyada sanatın ortamındaki yerini almıştır. Hollywood ticari düzenlemeleriyle sinemayı dünyaya yaymıştır.

ABD'de bu gelişmeler olurken aynı zamanda özellikle Avrupa ülkelerinde, hareketli görüntünün hem ticari hem de sanatsal ortamda gelişmesini sağlayacak çabalar ol-

muştur. Sinemada henüz sesin olmadığı bu *Sessiz Sinema* döneminde, İsveç, Alman ve Fransız sinemalarında çeşitli çabalar söz konusudur. Bu dönemde Alman Yönetmen Robert Wiene (1881-1938) sinema sanatının başyapıtlarından biri olan *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (1919; *Das Kabinett des Dr. Caligari*) filmini çekti. Dışavurumcu akımın en etkin örneklerinden olan bu filmde, Wiene, Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'sının yaşadığı kötü günleri, ışık-gölge ve çevre düzenlemeleriyle başarılı bir şekilde vermiştir. Fransa'da ise insanın psikolojik durumunu anlatmaya yönelik filmlerin çekildiği izlenimcilik akımıyla, insanın bilinçaltı boyutunu ve kapitalist sisteme karşı olan aydınların oluşturduğu gerçeküstücü akımı anmak gerekir. Yine sessiz sinemanın bu dönemindeki önemli sanatçısı *Charles Spencer Chaplin-Şarlo* (1889-1977) ve onun ürettiği filmleri hatırlamak gerekir. Bütün bu ulusal sinemalar ve yaratıcı sanatçılar Avrupa'dan, sinemayla ilgili kuramsal çalışmalar ve yaratıcı filmler Sovyetler Birliği'nden gelmiştir. Sinemanın sanatın ortamına girmesini sağlayan gelişmelerle ilgili olarak dönemin Sovyetler Birliği sinemasına bakmak gerekir.

1917 Bolşevik Devrimi'yle birlikte, Çarlık Rusyası'nın köklü geleneği üzerine kurulan Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri Birliği (SSCB) yeni bir ekonomik, siyasal ve kültürel anlayışı yansıtan devlet olmuştur. Marksizmi kendine temel olarak alan Bolşevik Devrimi'nin lideri V. İ. Lenin ülkesinde her yönüyle bir değişime yönelmiştir. Bu dönemde Sovyetler Birliği'nde sanatın çeşitli alanlarıyla birlikte sinemayla da özel olarak ilgilenildiği görülür. 1917 Bolşevik Devrimi öncesinde başgösteren içsavaş, devrim sonrasında devam ederken, ülkenin ekonomik ve kültürel kurumlarını çökertmiştir. Kısa güldürüler, melodram ve haber filmlerinden oluşan Rus sineması da içsavaş döneminde tamamen durmuştur. Ülkede yapısal değişiklikler yapan Lenin, sinemaya verdiği önemi Ağustos 1919'da sinemanın devletleştirilmesini sağlayan kararnameyi çıkartmasıyla göstermiştir. Bu şekilde, hareketli görüntü hem bir çoğaltım teknolojisi hem de bir sanat alanı olarak, XX. yüzyılın süper gücünün ve onun liderinin koruması altına girmiştir. 1920'lerde yeni rejimin sanat alanındaki yapısal değişikliğine yönelik arayışları hızlanmıştır. Sinema da bu süreç içinde, yeni bir sanat alanı olarak değişik arayışların ve yaratıcı çalışmaların alanı olmuştur. Sosyalist sistemi temel alan bu yeni rejimin uluslararası düzeyde içinde düştüğü yalnızlık, siyasal ve ekonomik sıkıntılar ortamında Sovyetler Birliği'nde sinema endüstrisinin gelişmesi kolay olmamıştır. Bütün olumsuz koşullara rağmen sinemanın devletleştirilmesinin ardından, aynı hafta içinde, dünyanın ilk devlet sinema okulu olan *Devlet Sinema Okulu* (1919; *Gosidarstvennii Skola Kinematagrafii*) Sovyetler Birliği'nde kurulmuştur.

Sinemanın gelişmesi için film çekilmesi gerekir. Bu endüstriyle ilgili olarak Sovyetler'de eski rejimden kalan altyapı vardı, ancak ham film yoktu. Bu ortam içinde sinemanın gelişmesine yönelik olarak Sovyetler'de farklı çabalar ortaya çıkmıştır. Ham filmin çok güçlüklerle bulunabildiği böylesi bir ortamda film yapmak için eskiden yapılmış filmlere yöneldiler. Önceden çekilmiş olan filmleri, çekimlere göre parçaladılar ve başka bir anlayışla bu çekimleri yeniden birleştirdiler. Bu işlemi de filmin negatifi üzerinden yaptılar. Bu uygulama önceden tamamlanmış olan bir filmin yeniden kurgulanması demektir. Sovyetler'de bu amaca yönelik olarak yeniden kurgulama bölümleri oluştu-

rulmuştur. Yapılan denemeler sonucunda, bir filmin yapımında en önemli belirleyici öğenin kurgu olduğu görüşü ortaya çıkarken, bu çalışmalardan birçok sinema adamı ortaya çıkmıştır. *Lev Vladimiroviç Kuleshov* (1899-1970)⁹² bunların en tanınmış olanlarından biridir.

Kuleshov, kuramcı ve yönetmen olarak sinemada kurgu kavramını teknik ve içerik anlamında ilk kullanan kişidir. Kurgu kavramını temel alan denemeler yapan Kuleshov, sinemayla ilgili bu denemeleri çevresindeki bir grup genç sinemacı öğrencisiyle birlikte yapmış, bu çalışmaları *Kuleshov Atölyesi* olarak bilinen bir laboratuvar ortamında gerçekleştirmiştir (1910'ların sonu-1920'lerin başı). Bu deneme laboratuvarında, yeni bir teknoloji olan sinemayı yeni bir sanat alanı olarak deneysel çalışmalarla irdelemiştir. Kuleshov, farklı mekân ve zamanlarda gerçekleştirilmiş çekimleri değişik şekilde bir-biri ardına sıralayarak, yani kurgulayarak, filmin nesnesi, oyuncularını, mekânları ve öyküleriyle ilgili yeni bir anlatımın ortaya çıkartılabileceğini söyler. Kuleshov'un yeni bir coğrafya, yeni bir eylem yeri yaratmak olarak betimlediği bu durumla ilgili, *Kuleshov Etkisi* olarak da bilinen ünlü deneyi şöyledir: Kuleshov, devrim öncesinde çok ünlü olan *İvan Mosjoukine*'in (1889-1939) yakın çekimini, bir çorba kasesi, tabutta ölü bir kadın ve oyun oynayan küçük bir kızın çekimleriyle ilişkilendirerek üç farklı şekilde birbiri ardına ekledi. Önce Mosjoukine'in hareketsiz olarak durduğu yakın çekimin ardından masa üzerindeki çorba kasesini birleştirir. Böylece, oyuncu çorba kasesine bakar durumda olarak görülür. Diğer kurgu da oyuncunun yakın çekim yüzü ve ardından tabutta ölü yatan kadın çekimi gelir. Bir diğer kurguda ise, oyuncunun aynı yakın çekimi oyun oynayan küçük çocuğun çekimiyle birleştirilir. Bu üç farklı birleştirmeyi Kuleshov izleyicilere gösterir: Her üç birleştirmede de aynı durgun yüz çekimi kullanılmasına rağmen izleyiciler yüz ifadesinin değiştiğini zannederler. Birinci durumda aç kalmış bir insanın çorbaya bakışı, ikinci durumda üzüntülü ifade ve üçüncü birleştirmede ise oynayan çocuklara bakan mutlu bir kişinin ifadesi ortaya çıkar. Bu şekilde Kuleshov, izleyicide ortaya çıkan bu farklı duyguların, görüntülerin değişik şekilde sıralanmasından kaynaklandığını göstermiştir.

Kuleshov sinema tarihine geçen bu ünlü deneyi sonucunda, sinemada kurgunun temel belirleyici bir öge olduğunu ortaya koyarken, aynı zamanda görüntülerin duygusal bir anlam oluşturmak için kullanılabileceğini ve kurguyla psikolojik etkiler yaratılabileceğini belirlemiştir. Ona göre çekimlerin tek tek ne anlattığı belirleyici değildir. Belirleyici olan bu çekimlerin ne şekilde bir araya getirildiği, yani nasıl kurgulandığıdır. Tek ve temel belirleyici şey kurgudur. Kuleshov, kendisinin sinemada kurguya yönelmesini iki temel etkene bağlar.⁹³ Birincisi D. W. Griffith'in filmleridir. İzleyicilerin Amerikan filmlerine karşı gösterdiği tepkinin nedenini Kuleshov, yakın çekimler ve kurgu olarak belirlediğini söyler. İkincisi ise Rus edebiyatıdır. *Lev N. Tolstoy* (1828-1910) ve *Aleksandr Puşkin*'in (1799-1837) eserlerindeki kurgusal yapıdan etkilendiğini belirtirken, Tolstoy'un yapıtlarında kurgucu bir anlayış olduğunu söyler. Yine Puşkin'in bir şiirini alın ve her mısraya bir çekim numarası verin, Kuleshov'a göre, bu şiirler kurgu öncesi senaryo gibidir. Ona göre, Kuleshov Etkisi'yle sinemada yeniden yaratılmış uzay söz konusudur. Bu şekilde, birbirinden ayrı yerlerde olan olaylar, mekân olarak farklı

yerlerde olan oyuncular, birbirinin yanındaymış, aynı olayın içindeymiş gibi gösterilebilir. Bu konuyla ilgili kendisinin ilgi çekici bulduğu deneyi şöyledir:

...Hiçbir vakit olmamış bir kadının yaratılışıydı. Bu deneyi öğrencilerimle gerçekleştirmiştim. Tuvalet masasının önündeki bir kadını filme alıyordum: Kadın saçını tarıyor, boyanıyor, çoraplarını, ayakkabısını giyiyor, elbisesini sırtına geçiriyordu. ... Ve ben başka başka kadınların yüzünü, başını, saçlarını, ellerini, bacaklarını, ayaklarını filme alıyor, fakat sanki tek bir kadın söz konusuymuş gibi bunları kurguluyordum ve kurgu sayesinde, gerçekte var olmayan, fakat sinemada gerçekten var olan bir kadını yaratabiliyordum.⁹⁴

Kuleshov, her sanatın kendine özgü nitelikleri olduğunu ve sanat eserinin, bu nitelikleri oluşturan parçaların birleştirilmesiyle oluşturulabileceğini söyler. Ona göre, bir filmi oluşturan parçalar da çekimlerdir. Bu parçaların birbiri ardına yaratıcı bir şekilde eklenmesiyle sinema sanatı ortaya çıkar. Bu sanatı ortaya çıkartan kurgudur. Kuleshov bu düşüncelerini, hiç film çekimi yapmadığı denemeleriyle kendi atölyesinde gerçekleştirmiştir. Onun bu atölyesi *filmsiz filmler* üreterek ünlenmiştir. Kurgu, filmsel zaman ve filmsel uzay gibi sinemanın kuramsal konuları üzerine çalışmalar gerçekleştirmiştir. Ayrıca, kuramsal anlayışına uygun olarak sinemaya özgü yeni bir oyunculuk anlayışı başlatmıştır. Filmin yapısına uygun olarak titizlikle planlanmış olan bu oyunculuk anlayışı, 1917 Devrimi öncesinden gelen oyunculuktan farklıdır. Kuleshov, filmsiz filmler çalışmalarından yola çıkarak gerçek filmler de üretmiştir. Daha sonraki yıllarda docu-drama olarak adlandırılarak belgesel görüntülerle oyuncuların bir arada kullanıldığı *Kızıl Cephede* (1920; Na Krasnom fronte) adlı filmi çekmiştir. Jack London'dan bir uyarlama olan *Yasaya Göre* (1920; Po zakonu) filmi vardır. Kuleshov, film çekme işini 1940'lara kadar sürdürmüştür. Sinemanın kendine özgü bir yapısı olduğuna inanan bu yaratıcı kişinin yanında, birçok yaratıcı genç yer almıştır. Onun sinema tarihi açısından öne çıkan öğrencilerinden biri olan Vsevolod İllarionoviç Pudovkin (1893-1953)⁹⁵ sinema yönetmeni, oyuncu ve kuramcı olarak bilinir.

Pudovkin, tiyatroya meraklı bir gençken, Griffith'in *Hosgörüsüzlük* filmini izledikten sonra kendini sinema sanatının içinde bulur. Ona göre, sinema büyük olanaklara sahip bir sanattır. Kuleshov'un öğrencileri arasında yer alan Pudovkin, Devlet Sinema Okulu'nda Kuleshov'un yaptığı denemeler içinde yer almıştır. Pudovkin, oyunculuğu ve yönettiği filmlerle birlikte, asıl sinema kuramcısı olarak tanınmıştır. Hocası olan Kuleshov'un kurgu anlayışına dayanan bir sinema kuramı geliştirmiştir. *Sinemanın Temel İlkeleri* (1926; Kinorezissör i Kinomaterial) adlı ünlü eserinde, senaryo, yönetim, oyunculuk ve kurgu üzerinde durmuştur. Bu şekilde ilk kez sinemanın kendine özgü olan kurallarını kuramsal bir bakış açısı altında ele alınmıştır. Pudovkin, kitabının Almanca basımı (1928) için yazdığı önsöze, "Film Sanatının temeli *kurgu*'dur"⁹⁶ cümlesiyle başlar.

Pudovkin de hocası Kuleshov gibi, her sanatın kendine özgü malzemesi olduğu görüşündedir. Bu konu sinema sanatı için de geçerlidir. *Sinemanın Temel İlkeleri* kitabında, film ve gerçek, filmsel uzay, filmsel zaman gibi hareketli görüntünün sanatın ortamında

yer almasını sağlayan öğelerden detaylı bir şekilde söz etmiştir. İzleyiciyi psikolojik olarak etkileyen bir öğe olarak gördüğü kurgu, ona göre sinemanın temel yapısal öğesidir. Film yönetmeninin yaratıcılığı, üzerine görüntü kaydedilen selüloit parçalarını sıralandırmasıyla ortaya çıkar. Kurgunun belirleyici rolünü açıklarken, yönetmenin izleyiciyi psikolojik olarak yönlendirmesi üzerinde durur. Bu nedenle Pudovkin'in sinema kuramı, dışavurumcu olarak kabul edilir. Kurguyla ilgili görüşlerini *bağlantılı kurgu* adını verdiği bir kavramla açıklarken izleyiciyi etkileme açısından beş farklı kurgu tipinden söz eder: Karşıtlık, koşutluk, sembolizm, birlikte oluş, temanın tekrarı.⁹⁷ *Sinemanın Temel İlkeleri* kitabında görüntüler biçiminde düşünmek olgusu üzerinde durur. Bu konu, sinema dilinin oluşturulmasıyla ilgili önemli bir olgudur. Kamerayla çekilecek görüntünün, senaryo aşamasında görsel olarak tasarlanabilmesi gerektiğini vurgular.

Senaryocu düş gücünü eğitmeli, zihnine gelen her şeyi perde üzerindeki görüntüler dizisi olarak görmek alışkanlığını geliştirmelidir. Dahası var: Senaryocu bu görüntülere hükmetmesini ve bunlar arasında en açık, en canlı olarak gözünün önüne getirebildiklerini seçmesini öğrenmelidir; yazar sözcüklerine, oyun yazarı konuşmalarına nasıl hükmediyorsa senaryocu da görüntülerine öyle hükmetmesini bilmelidir.⁹⁸

Pudovkin'e göre tiyatro yönetmeni gerçek sahnelerde çalışır. Film sanatında ise gerçek malzeme kameranın objektifinden alınan görüntülerdir. Bu anlamda ona göre tiyatrodaki uzay ve zaman sahne üzerinde gerçekleşen gerçek süreçlerin olduğu bir durumdur. Bu noktada Pudovkin sinema sanatı açısından önemli bir saptama yapar. Filmsel zaman ve filmsel uzay olgularını ortaya koyar. Filmsel zaman, kameradan alınan görüntünün yönetmenin isteğine göre kesilip birleştirilmesiyle oluşur. Ona göre, filmsel zaman, kamera önündeki olayın gerçek zamanı değil, "...sadece algının hızıyla belirlenen olgunun filmsel anlatımı için seçilmiş ayrı ayrı öğelerin sayı ve süresiyle sınırlama yeri, bir *filmsel zamandır*".⁹⁹ Pudovkin hareketli görüntüyle gerçek zamanı kaydederek yeni bir zaman boyutu oluşturmaktan söz eder. Zaman kavramıyla ilgili olarak bir konunun daha üzerinde durur. "Her olgu yalnız zamanda değil, aynı zamanda uzayda meydana gelir."¹⁰⁰ Pudovkin çok doğru bir saptama yapmıştır. Fizik bilimi açısından bakıldığında, zamanın uzayla ilişkisi vardır. Yani zaman, mekândan (uzaydan) ayrı düşünülemez. Doğadaki her varlığı hareket halinde düşünürsek, süreklilik izleyen bir değişim durumunu kabul ederiz. Bu süreklilik izleyen değişim sonucunda zaman ortaya çıkar, zaman nerede oluşur sorusu ise bize uzayı verir. Bu nedenle de zaman ve uzay birbirinden ayrılamaz. Pudovkin de filmsel zamanın içinde gerçekleştiği ortam olarak, filmsel uzay olgusuna ulaşır. Filmsel uzayın yönetmen tarafından oluşturulduğunu söyler. Yönetmen kamerayla gerçek uzayı farklı noktalarından aldığı "...başka başka öğeleri birleştirip yoğunlaştırarak onu tek bir *filmsel uzay* haline getirir".¹⁰¹

Pudovkin, hareketli görüntünün tek bir negatifinden birçok pozitif çıkarılabilmesi nedeniyle, onun mekanik bir çoğaltım teknolojisi olduğunu da vurgular. Filmin kendine özgü nitelikleriyle çoğaltım teknolojisinde sanatın ortamına geçişi sağlanır. Filmsel zaman ve filmsel uzay çok önemli olgulardır. Yukarıdaki alıntıdan görüldüğü şekliyle,

Pudovkin, yönetmenle ilgili olarak, başka başka öğeleri *birleştirip yoğunlaştırarak* tek bir uzay oluşturmaktan söz eder. Sanatçı denilen kişiler de uygulama alanlarıyla ilgili başka başka öğeleri birleştirerek bir araya getiren ve bunu yaparken kendince bu öğeleri yoğunlaştıran (örneğin, resim sanatında renkleri, ışığı, çizgiyi v.b. görsel estetik öğeleri bir enerji kaynağı gibi düzenleyen) kişi değil midir? Bu yönüyle Pudovkin, yönetmeni yaratıcı bir kişi olarak görür. Ona göre yönetmen, kendi filmsel zaman ve filmsel uzayını kurgu aracılığıyla yapar. Kurgu film yönetmeninin dilidir. Bir yönetmenin sinemasal kişiliğini değerlendirmek için onun kurgu yöntemlerine de bakmak gerekir.

Pudovkin, tiyatro geleneğine yakın bir kişi olarak, sinemanın tiyatronun yedek parçası olma durumundan kurtulması gerektiğini söyler. Kamera önündeki nesnelerin düzenlenmesi, kameranın kaydetme şekli ve kaydettiği çekimlerin düzenlenmesi açısından sinemanın tiyatrodan farklı ve kendine özgü bir sanat alanı olduğunu vurgular. Bütün bu açıklamalar onu içerik değil, biçimden yana bir kuramcı olarak ortaya çıkartmıştır.

Pudovkin biçimin kategorilerini keşfetti ve onları çözümledi. Daha da önemlisi, büyük ölçüde çekimin (mizansenin çekiminin) önemiyle ilgilendi ve aslında bu nedenle onu gerçekçi olarak değerlendirme noktasına geldiğimiz bir tutum takındı.¹⁰²

Pudovkin, hocası Kuleshov gibi, kuramsal çalışmalarıyla birlikte film de çekmiştir. Önemli filmleri arasında Maksim Gorki'nin romanından uyarlanan *Ana* (1926; Mat), *Petersburg'un Sonu* (1927; Konets Sankt-Peterburga), *Cengiz Han'ın Vârisi* (1928; Potomok Çingis-Han) sayılabilir. Daha sonraki yıllarda, sesin sinemaya girdiği dönemde de filmler çekmiştir.

1920'li yıllarda Sovyet sinemasında Kuleshov ve çevresindekiler dışında da sinemayla çok ciddi bir şekilde ilgilenen, sinemanın bir dili olduğunu göstermeye çalışan başka gruplar da vardı. Farklı akımları temsil eden bu gruplardan biri de *Dziga Vertov-Denis Arkadyeviç Kaufman* (1896-1954)¹⁰³ önderliğinde kurulan *sinema-göz* (kino-glaz) akımıdır. Kuleshov gibi Vertov da sanat ortamındaki sinemayı kendi değerlendirmesiyle anlamaya çalışmıştır. Sinemanın bu ilk büyük kuramcısı, hareketli görüntüyü fiziksel olarak çıkartan aygıtla, yani kamerayla ilgilenmiştir. Ona göre, kameranın tamamen nesnel kalması gerekir. Kamera yaşamı hiçbir düzenleme yapmadan kaydetmelidir. Kamera çekim yaparken olayların doğal akışını bozmamalıdır. Kamera insan gözüne benzer ve yaşamdaki gerçek olayları incelemek için kullanılmalıdır. Vertov, kameranın sorgulanması gerektiğini söyler. O, düşündüğü gerçek olgusunu yaşadığı ülkenin siyasal düşüncesi açısından değerlendirirken, koyu bir Marksist olduğu anlaşılır. Marksist olarak da sinemayı diyalektik bir yaklaşımla ele alır. Ona göre, sinemanın, yani hareketli görüntünün temel ilkesi *değişim* ve *hareket* olgusudur.

Hareketli görüntünün temel aracı olan kamera Vertov'a göre bir tür gözdür ve insan gözünden farklı bir gözdür. İnsan gözünün hatasız bir şekilde mükemmeli görmesi olanaksızdır. Gözlerimizin önüne kamera geldiğinde mükemmeli görebiliriz. Bu anlamda

Vertov, kameranın hakkının yendiğini düşünür. O, kameranın insan gözü gibi görmeye yönlendirilmesinin doğru olmadığını söyler. Vertov şöyle der:

...Ben sinema-gözüm. Ben mekanik gözüm.

Ben makinayım, size dünyayı gösteriyorum, yalnız benim gösterebileceğim şekilde.

Bugünden başlayarak sonsuza kadar, insanın hareketsizliğini aşıyorum, ben kesiksiz bir hareketim. Cisimlere yaklaşıyorum, cisimlerden uzaklaşıyorum, cisimlerin altına kayarım, cisimlerin üstüne tüneryim, dörtnele giden bir atın burnuna yaklaşıyorum, bir kalabalığın ortasına dalarım, hücumla kalkan askerlerin önüne düşerim, sırtüstü düşerim, uçaklarla havalanırım, düşen ve kalkan vücutlarla düşüp kalkarım.¹⁰⁴

Sinema-göz, insan gözünün göremediği şeydir. Gerçeği yakalamayı ve göstermeyi sağlayan bütün yol ve yöntemler sinema-göz'dür. Sinema-göz, bütün araç ve olanaklarıyla sinemanın gerçeği sunmasının yöntemidir. Vertov'a göre, sinema-göz, her türlü sinematografik aracı ve imgeyi sergileyebilecek bütün süreçlerdir. Ona göre, sinema gerçektir. Sinemanın gerçeği sunması gerekir. Bu nedenle de tiyatro ve başka alanlardan gelen dekor, oyuncu, stüdyo çekimleri gibi şeylerin sinemada yerinin olmaması gerekir. Sinema, insanları, oyuncu konumunda bir dekor içinde sahte tavırlarla değil, olduğu gibi, doğal mekânlarında göstermelidir. Günlük yaşamlarındaki insanlar her zaman giydiği elbiseleri içinde değil mimikleriyle beyazperdede gösterilmelidir. Sinema-göz, Sovyetler Birliği'nin sosyalist anlayışını destekleyen gerçekleri yansıtmalıdır. Sinemada yönetmenin görevi, gerçeği kaydetmektir. Gerçeğin kaydedildiği bu çekimleri yönetmen, kurgu aşamasında gerçeği ortaya çıkartacak şekilde birleştirir.

Vertov'a göre sinemanın malzemesi, film parçalarına, yani çekimler olarak kaydedilen gerçeklerdir. Yönetmen bu film parçalarını kendine göre, ardı ardına düzenleyerek gerçeği oluşturur. Bu nedenle ona göre sinema, kamerayla birlikte film parçalarının arka arkaya birleştirilmesi anlayışıdır. Bütün bunlarla birlikte Vertov, yönetmenin gerçeği ortaya çıkartırken biçimsel arayışların içinde de olması gerektiğini söyler. Vertov'un sinema-göz yöntemiyle ortaya koyduğu gerçek anlayışı, siyasal sistemi destekleyen görüntülerin beyazperdeye gelmesidir. Bu yönüyle de onun için gerçek anlayışı sinema teknolojisiyle oluşturulan bir anlayıştır. Yani gerçeğin siyasal anlayışa uygun olarak yorumudur. Vertov bu görüşlerine uygun düşen haber dizi filmleri de oluşturmuştur. *Sinema-gerçek* (1922-1925; Kino-pravda) haber filmlerinde, eski haber filmlerinin görüntülerini kullanarak yeni belgeseller yapmıştır. Sinema-gerçek, tuğlalardan bir ev yapmaya benzer. Siz, tuğlalardan bir fırın yaparsınız, başkası Kremlin'in duvarlarını yapar. Vertov'a göre, iyi ev yapmak için iyi tuğla gerektiği gibi, sinemanın yoluna iyi bir şekilde devam edebilmesi için de iyi film malzemeleri gerekir.

Vertov, kuramcı ve film çeken bir sinemacı olarak sinemanın teknolojisiyle ilgilenmiştir. Sinemaya sosyal ve siyasal anlamda ideolojik olarak yaklaşmıştır. İdeolojik olarak ele aldığı bu teknolojiyi ülkesinin sosyal yaşamına uygulamıştır. Sinema teknolojisini ideolojik bir anlayışla yaşama uygularken, manifesto şekline dönüştürdüğü kuralları olmuştur. Vertov, sinemada dramaya karşıdır. Ona göre sinemadaki drama halkı uyutan bir afyondur. Beyazperdede ünlü oyuncuların yerine günlük işlerini yapan emekçiler göste-

rilmelidir. Drama kapitalist sistemin bir silahıdır. Bu ölümcül silahı devrimci bir şekilde kullanmak, günlük yaşamı sergilemekle mümkündür. Vertov'a göre, senaryo da uydurulmuş bir masaldır. Sinemacının işi, bu senaryolara göre film yapmak olmamalı; onun asıl işi yaşamımızı yansıtmak olmalıdır. Vertov, kendi sinema anlayışını sergilediği uzun metrajlı filmler de çekmiştir. Sinema teknolojisini çok yaratıcı bir biçimde kullandığı bu filmlerinde, konu doğrudan yaşamdan kaynaklanır. Yavaşlatılmış çekimler, hareketli kameralar, çok yakın çekimler, ritmik kurgu onun filmlerinin belirleyici özelliklerindendir.

İleri *Sovyet!* (1926; Şagay Sovyet) ve *On Birinci Yıl* (1928; Odinnadtsatyi) filmleriyle birlikte onun sinema dünyasında tanınan en ünlü filmi *Kameralı Adam* (1929; Çekovek skinoapparatom) olmuştur. Sessiz sinema döneminin başyapıtlarından olan bu film, ütöpik bir konuyu ele alır ve olayın geçtiği yer belli değildir. Vertov, sinema kuramıyla ilgili çalışmalarında sinema-göz'le yöntemini, sinema-gerçek konusuyla da ilkelerini belirlemiştir. Bu kuramsal çalışmaların beyazperdeye yansımaları ise, *Kameralı Adam* filmiyle olmuştur. Sesli sinema döneminde yaptığı *Lenin Üstüne Üç Şarkı* (1934; Tri pesni o Leninye) ve *Lullaby* (1937; Kolybelnaya) ise, sinema-göz dönemi sonrası yaptığı filmlerdir. Onun sinema-göz yöntemi, sinemaya belgesel bir üslupla yaklaşanlar tarafından benimsenerek sinemanın gelişmesiyle birlikte yaygınlaşmıştır. O, kendisini bir sinema yazarı olarak tanımlar. "Ben film ozanıyım, kâğıt yerine filme yapıyorum" der. Vertov, *Kameralı Adam* filminin son çekiminde insan gözüyle fotoğraf makinesinin objektifini bindirme şeklinde gösterir. İnsanın görme organıyla, teknolojinin görme aygıtını kaynaştırdığı bu çekimle, ozanlara yakışır bir tavır içindedir. Kuşkusuz Vertov, insan gözüyle görülenle teknolojinin gözüyle görülebilecekler arasındaki farkı hatırlatıyor.

Sovyetler Birliği'nde 1920'li yıllarda Kuleshov, Pudovkin, Vertov dışında Grigori Kozintsev (1905-1973), Leonid Trauberg (1901-1990) ve arkadaşlarının tiyatro okulu olarak kurdukları *Eksantrik Oyuncu Fabrikası* (1920; Fabrika Ektzentriçeskogo Aktera-FEKS) ayrıca deneysel sinema gibi yönelişler de vardır. Bütün bu çabalar, doğrudan hareketli görüntünün sanatın ortamında yer almasına yönelik kuramsal ve uygulamalı çabalardır. Bolşevik Devrimi'nin sinemayı yeni bir teknoloji olarak Rusya'nın geniş topraklarına yaymaya yönelik çalışmaları, hem sinemayla ilgili kuramsal çalışmaları ortaya çıkarmış hem de kuramsal görüşlerden yola çıkan filmlerin yapılmasını sağlamıştır. Bu şekilde, hareketli görüntü, tiyatro ve resim geleneğinden özgürleşerek kendi teknolojisiyle yeni bir sanat olarak ortaya çıkmıştır. Sinema, kendine özgü dili ve bu dilin belirleyici öğeleriyle, yeni bir sanat alanı olmuştur. Sovyetler Birliği'nde sinemaya yönelik bu gelişmeler içinde XX. yüzyılın en büyük sinema kuramcısı ve yönetmeni olarak bilinen *Sergei Mikayloviç Eisenstein* yetiştirilmiştir.

Sergei M. Eisenstein: Sinemanın da Vinci'si

David W. Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* ve *Hışgörülsüzlük* filmleriyle hareketli görüntü sanat ortamına girmiştir. Sinemanın sanatın ortamında ortaya çıkışını sağlayan kendine özgü teknolojisi, doğrudan insanın görme duyusuna yönelik bir teknolojidir. Bu

teknoloji insanları ve nesneleri doğal ortamları içinde hareketli olarak beyazperdede ortaya çıkartırken, ses boyutuyla ilgili bir özelliğe sahip değildi. Sinema teknolojisinin görme duyusuna yönelik olduğu bu dönem *Sessiz Sinema* olarak adlandırılmıştır. Bu anlamda, sinemanın sanatın ortamına görsel bir araç olarak girmiş olduğunu belirtmek gerekir. Ses boyutuyla ilgili olarak ise, sessiz sinema döneminde iki uygulamaya söz konusu olmuştur. İlki, beyazperdedeki hareketli görüntülerin gösterimi sırasında gerçekleştirilen bir müzik (genellikle piyano) eşliğinde sunulmasıdır. İkincisi ise, gösterim sırasında perdenin yanında ayakta duran bir sunucunun (Uzakdoğu'da *benshi* adıyla anılır) görüntüleri kendi yorumuyla açıklamasıdır.

1920'li yıllara gelindiğinde sessiz sinema, mekanik bir çoğaltım teknolojisi olarak hem ticari, hem de sanatsal ortamda başarılı örnekler ortaya çıkarmıştır. Kıta Avrupası'nda Fransız izlenimcileri, Alman dışavurumculuğu ve gerçekçiliği, Sovyet gerçekçiliği görülürken, Amerikan sineması ise başlı başına dikkati çekmiştir. Güldürüler, kovboy filmleri, belgesel filmler sessiz sinema döneminde hareketli görüntünün topluma yayılmasını sağlarken, yeni bir eğlence aracı olarak da sinemayı insan yaşamına sokmuştur. Sinemanın temel aygıtı olan kameranın yaşamın her alanına girmesiyle birlikte, bu aygıt yardımıyla beyazperdeye sunulan şeylerin geleneksel resmetme tekniklerinden ve tiyatro sahnesinde ortaya çıkan sonuçlardan farklı olması, doğal olarak, birçok yetenekli sanatçının bu alana yönelmesini sağlamıştır. *Sergei Mikhailovich Eisenstein* (1898-1948)¹⁰⁵ bu yaratıcı kişilerden biridir.

Eisenstein, Rusça dışında Almanca, Fransızca ve İngilizce'yi okuma-yazma düzeyinde bilen bir entelektüel olmasının yanında, Doğu dillerine, özellikle de Japonca'ya meraklıydı. Çarlık Rusyası'nda burjuva bir ailede yetişen Eisenstein, 1917 Ekim Devrimi'yle birlikte Kızıl Ordu'ya katılmıştır. Bolşevik Devrimi'yle birlikte ülkede başlayan ideolojik yönlendirme süreci içinde Eisenstein sanata yetenekli bir genç olarak tiyatroya yönelmiştir. 1920 yılında Moskova'daki Proletkult Tiyatrosu'nda dekor yardımcısı olarak çalışmaya başlamıştır. Kendisi, sinemaya yönelmesinin Proletkult Tiyatrosu günlerinde olduğunu söyler. Bu yıllarda, *Jack London*'ın (1876-1916) bir öyküsünden *Meksikalı* (1921; *Meksikanets*) adlı oyunu *Valeri Smışlayev*'le birlikte sahneye koymuştur. Eisenstein bu oyunun sahnelenmesindeki katkısını "...bütünüyle bir tiyatro ögesi olan 'olaylara tepki'den ayrı olarak, bütünüyle sinema ögesi olan 'olaylar'ın kendisini tiyatroya getirmişti"¹⁰⁶ şeklinde açıklar. Bu oyunda gerçek olayların somutluğunu ortaya çıkarabilmek için Eisenstein, gerçek bir boks karşılaşması yapmak önerisi getirir. Bu karşılaşmanın izleyicilerin ortasına kurulacak bir ring üzerinde yapılmasını önerir. Bu şekilde, tiyatroya ses ve mimiklerin yerine gerçekçi öğeleri sokmayı denemiştir. Boks karşılaşmasıyla boksörlerin terlemesi, solumaları, kas hareketleriyle durum gerçekçi bir şekilde, yani somut olarak ortaya çıkacaktır. Olayın gerçeğini görsel bir öge olarak kullanmaya yönelik çabası, aynı zamanda gerçek ögesinin yoğunlaştırılmasına yönelik farklı bir sahneleme anlayışıdır.

Eisenstein tiyatrodaki çalışmalarını *Vsevolod Emilevich Meyerhold*'un (1874-1940) yenilikçi tiyatro anlayışı çalışmalarını geliştirmesini sağlamıştır. Bu dönemde, Japon diline meraklı bir kişi olarak Japon Kabuki tiyatrosuyla da ilgilenmiştir. Kabuki tiyatrosu gerçekçilikle biçimçiliğin karışımıdır. Şarkı, dans ve mimiğin yer aldığı Kabuki oyunlarında,

oyuncularla izleyenler arasında sürekli bir etkileşim söz konusudur. Eisenstein Kabuki tiyatrosuyla ilgili olarak şöyle der: “Her zaman olduğu gibi, beklenmedik birleşme, ancak aşırı uçlarda bulunmaktadır.”¹⁰⁷ Bu, tiyatrodaki duyular yoluyla edinilen izlenimlerin ayrımlaşmaması, organik dünyayı ayrıştırmadan duymanın ve çözmenin doruğu olan kurguya ulaştırmıştır. Kabuki tiyatrosunda gördükleriyle, Eisenstein, bir gösteriyi oluşturan öğelerin ayrıştırılarak değil, birleştirilerek sunulması gerektiği düşüncesine yönelmiştir. Bu tiyatro anlayışı onun sinema konusundaki düşüncelerini yönlendirmiştir. 1923 yılında A. N. Ostrovsky'nin (1823-1886) *Her Akıllının Saf Yanı* (1923; На всякого мудреца доводъ на Простоту) adlı oyununu sahneye koyarken gösterinin bir parçası olarak *Glumov'un Günlüğü* (1923; Дневник Глумова) adlı bir kısa film çekti. Ostrovsky'nin oyunundaki günlüğü filme dönüştürmesiyle ilgili olarak sonraki yıllarda şöyle demiştir:

Ostrovsky'nin devrimci 'modernleşme'nin problemlerine yaklaşmasına, yani karakterlerin günümüzdeki karşılıklarını, ... toplumsal düzeyde nasıl dönüştüklerini ele almasına benzer biçimde, biz de günlüğü modernleştirmiş olduk. Günlüğün yerini, o günlerde yeni yeni tutulmaya başlayan *Sinema-Gerçek* almıştı.¹⁰⁸

Eisenstein 120 metrelik bu ilk filmiyle bir taraftan tiyatronun sınırlarını zorlarken, öte yandan ise yeni bir ortama, yani sinemaya yönelmiştir. Bu film bir oyun için hazırlanmıştır. Oyunun kurgusunun bir parçası olarak değerlendirildiğinde, kendisine göre bu film onun sinemacılığının başlangıcı değildir. Ama oyunu sahnelemenin nitelikleri açısından değerlendirdiğinde, sinemaya geçiş olarak görülebileceğini söyler.¹⁰⁹ *Her Akıllının Saf Yanı* adlı oyunun çalışmaları sırasında Eisenstein *Çarpıcı Kurgu* (1923; Монтáž атракسیونов) adlı makalesini, sanatta sol düşünceleri savunan *LEF Dergisi*'nde¹¹⁰ yayımladı. Bu makalede tiyatronun temel görevinin izleyiciyi istenilen amaca yöneltmek olduğunu söyler. Yöneltilme araçları da tiyatroyu oluşturan değişik kurucu öğelerdir. Eisenstein'a göre, oyuncunun sesi kostümden daha değerli değildir. Romeo'nun kendi kendine konuşmasıyla timbalin vuruşunun verdiği ses aynı değerdedir. Ona göre, tiyatronun bu kurucu öğeleri bir tek birliğe, yani çarpıcılık niteliğine ulaşır.

Çarpıcılık (tiyatro görüş açısından), tiyatronun her saldırgan anıdır; yani izleyiciyi duyumsal ya da ruhsal bir eyleme yöneltmek her öğedir. Bu öğeler, izleyicide kimi coşkusal şokları oluşturmak için deney yoluyla doğrulanabilir ve matematiksel olarak hesaplanabilir.¹¹¹

Eisenstein bu makalesinde bir ölçü birimi peşindedir. Mühendislik eğitimi görmüş bir kişi olarak fen bilimlerinin kurallarını sinemada aramaktadır. Matematik kurallarına göre işleyen bir makineye benzeyen bir sistemin peşindedir. Onun bu makalesi, “...dramatik sanatın etkinliğini mantıklılaştırmak için yaptığı ilk girişimdir. Böylece, bir 'ortak payda türü' olan izleyicinin üzerindeki farklı güçlerin etkisini azaltmayı hedefler”.¹¹² Eisenstein 1924'te Proletkult Tiyatrosu için *Gaz Maskesi* (1924; Протівгазі) adlı oyunu, gerçekçi bir şekilde sahneye yansıtmak ister. Havagazı fabrikasının gerçek ortamını işçileriyle, kokusuyla, gürültüsüyle, araçlarıyla sahneleme çabası, tabii ki,

dönemin tiyatro anlayışıyla çelişir. Böylece, onun sahnede ortaya koymak istediği gerçek anlayışıyla tiyatro sanatının olanakları arasındaki çelişki ortaya çıkar. Tiyatro onun bu gerçekçi anlayışına, karşılık verebilecek bir ortam değildir. Gerçeğin sahnelenmesi için tiyatronun donanımları ona, gülünç görünüyordu. *Gaz Maskesi* oyununun sahnelenmesini başarısız bir çalışma olarak değerlendirirken, "Biz de kendimizi sinemada buluverdik,"¹¹³ demiştir.

Eisenstein, Sovyet tiyatrosundan öğrendiklerini gerçekçi bir anlayışla izleyiciyi harekete geçirmeye yönelik olarak sinemada kullanmaya yöneldi; ancak onun gerçekçi anlayışı dönemin sanatçılarından farklıdır. Filminde gerçekçilik olarak sunduğu şeyler, farklı bakış açılarını ortaya koyar. *Grev* (1925; Stačka) adlı ilk uzun metrajlı filmini yeni bir anlayışla çekti. *Grev* filmi Bolşevik Devrimi'yle iktidara gelen işçi sınıfının politik tarihini anlatan bir dizi için yapılmıştır. *Diktatörlüğe Doğru* adlı dizi içinde yer alan beşinci filmidir. İçinde büyük kitlesel işçi eylemlerinin yer alacağı bu film, dönemin politik anlayışına çok uygun bir filmidir. Bu öykülü bir film değildir. Filmde belgeselci anlayışla bir grev gösterilir; ancak bu grev belirli bir tarihsel olayı yansıtmaz. Filmde dönemin diğer ülke sinemalarında olduğu gibi oyuncular yoktur. Oyuncuları Bolşevik Devrimi'nin yaratıcısı olan işçiler, kapitalistlerle çatışan kahramanlardır.

Eisenstein kendi deyimiyle burjuva sineması dediği ABD ve Avrupa sinemalarının bireyci anlayışına karşı, sinemaya yığınların gücünü getirmiştir. Yığınları bir kahraman olarak bu filmde kullanmıştır. Eisenstein, tiyatro geleneğinin oluşturduğu oyunculuk anlayışını kabul etmez. O, filmdeki karakterlere uygun insanları dış görünüşlerine ve ifadelerine göre seçmiştir. *Grev*'de kötüyü temsil eden karakterler hayvanlarla özdeşleştirilerek, yani grotesk bir anlayışla sergilenirken, fiçilerin içinden çıkan alt sınıfın grev kırıncıları ise gerçeklikten uzak bir anlatımla gösterilmiştir. Filmin bir diğer özelliği de Eisenstein'in iki yıl önce kaleme aldığı *Çarpıcı Kurgu* makalesindeki görüşleri uygulamasıdır. Bu film, çarpıcı kurgu yöntemine göre yapılandırılmıştır. Çarlık dönemi Rusya'sında geçen filmde, her şeyin yolunda gittiği bir fabrikada grev patlak verir. Bu şekilde fabrikada her şey durur. Grev uzadıkça işçiler sefil duruma düşerler. Grev yapan işçileri suçlu duruma düşürmek için kışkırtıcılar devreye girer ve polis ateş açarak grevi bastırır.

Kitlelerin oyuncu olarak yer aldığı bu filmin belirleyici özelliği, Bolşevik Devrimi'yle uygulamaya geçen Marksizmin sınıf savaşı düşüncelerinin beyazperdeye aktarılmasıdır. Eisenstein farklı bir içeriği filme uyarlarken *Grev* filmiyle özgün bir biçim anlayışını da ortaya koymuştur. Eisenstein, *Grev*'de çarpıcı kurgu ilkelerini belirgin bir şekilde kullanmıştır. Bu filmin son ayrımı, onun kurgu konusundaki düşüncelerini anlamak açısından önemlidir. Bu ayrımında, polis grevi bastırmak için işçilerin bulunduğu mekâna gelir ve işçilerin üzerine ateş açarak grevi bastırır. Burada, polis tarafından gerçekleştirilen işçi katliamı görülür. Bu olayla birlikte, mezbahane hayvanların kesilmeleri ardı ardına gösterilir. Örneğin, şu çekimler birbirini izler: Bir yaylın ateşi. Boğanın titreyen gövdesi yere yuvarlanır. Boğanın ayakları çırpınıp durur. Bir tüfeğin süngüsü. Boğanın kesilmiş başı tezgâha konur. Binlerce işçi kameranın önünden geçer. Çalıların ardından askerler çıkar. Bir boğa başı belirsiz bir vuruşla ölür. Bu çekimlerden de anlaşıldığı şekilde, Eisenstein'in iki farklı olayla ilgili çekimleri böylesine ardı ardına dizmesi Griffith'in koşut

kurgusuna benzer. Griffith de birden çok öyküyü koştur kurgu anlayışıyla birbiriyle ilişkilendirmiştir.

Eisenstein iki farklı olayı, işçilerin katledilmesi ve hayvanların kesilmesini düşünce ve duygu düzeyinde ilişkilendirmiştir. Bu iki farklı olayı beyazperdede izleyenler, duygusal olarak işçilerin hayvanlar gibi kesildiğini düşünür. Bu iki olayla ilgili görüntüler ardı ardına beyazperdede görüldüğünde, var olan gerçek değişerek, hayvanların kesilmesinden çok, işçilerin kendilerini hayvan konumuna getiren bir sistemin sonucunda yok oluşları düşüncesi ortaya çıkacaktır. Bunu sağlayan da kurgudur. *Grev* filmiyle birlikte kurgu, düşüncenin aktarılmasını sağlayan bir dil şekline gelmiştir. Kurgunun sinemadaki yaratıcı boyutunu ortaya koymuştur. Tiyatronun ortamından sinemanın ortamına geçtiği bu ilk çalışmasında sinemanın kendine özgü dilini basit ve açık bir şekilde kullandığı görülür. Eisenstein'ın *Grev* filminde ses boyutunu oluşturmaya yönelik uygulamaları da vardır. Görüntünün sesle uyumunu sessiz filmde denemiştir. Ses ve müzik etkisi yaratmak için *Grev* filminde özel uygulamalara başvurduğunu söyler:

Bu filmde, akordeonlu rasgele bir gezinti kılığı altında grevcilerin toplantı yaptığını gösteren kısa bir ayırım yer alır.

Bu ayırım, salt görsel araçlar yardımıyla bir etki yaratmaya çalıştığımız bir çekimle sona erer.¹¹⁴

Yine bu filmde fabrika bacalarındaki cankurtaran düdüğünün dumanını göstererek, düdüğün ses etkisi yaratılır. Kurgunun etkin bir şekilde kullanıldığı bu filmde Eisenstein, izleyicide görüntünün fiziksel olarak gösterdiği şey dışında başka şeyleri çağrıştırmasını sağlamaya yönelmiştir. Bir bütün olarak değerlendirildiğinde *Grev* filmi deneysel bir çalışmadır.

Çarlık Rusyası'nın başkenti Petersburg'da, 22 Ocak 1905 tarihinde iki yüz bin kişilik büyük bir kalabalık Çar'a dileklerini sunmak üzere Kış Sarayı'na doğru yürüyüşe geçerler. Bu barışçı göstericiler "Tanrı Çar'ı Korusun!" şeklinde bağırarak yürürlerken askerlerin ateşiyle durdurulur. Kış Sarayı'nın önünde ateşe hazır durumda bekleyen askerler, göstericilere ateş açarak bin kişinin ölümüne ve binlerce kişinin de yaralanmasına neden olan bir katliam yaparlar. Bu gösterinin sonrasında, Kış Sarayı'nın önü ölümler ve yaralılarla dolmuştur. Karla örtülü toprak, dökülen kanlarla kırmızılaşmıştır. *Kanlı Pazar* olarak tarihe geçen bu günü Petersburglular unutmamışlardır. Bu katliamla birlikte halkla Çar'ın arası giderek açılmış, bütün Rusya'yı kapsayan genel grevler başlamıştır. Bu süreç içinde, Temmuz 1905'te denizciler arasında isyan başlar. Karadeniz filosunda yer alan Potemkin Zırhlısı'ndaki tayfalar, kendilerine verilen bozuk yemekleri protesto ederek subaylara karşı bir isyan başlatırlar. Bu isyan, Çar'ı temsil eden subaylara karşı bir başkaldırıdır. Odessa açıklarındaki Potemkin Zırhlısı'nda bunlar olurken, Odessa'da ise genel grev vardır. Denizciler genel grevi, Odessa halkı da zırhlıdaki isyanı destekler.

Subaylar isyanı başlatan önderleri cezalandırmak isterler. Bunun üzerine, isyancılar, subayları denize atarak isyanı sonuçlandırır. Bu arada zırhlıdaki isyan sırasında ölen denizcilerin cenaze töreni Odessa kentinde gerçekleştirilirken, bu törene katılmak

isteyen Odessa halkı Çar'ın askerleri tarafından kurşuna dizilir. Çarın süvarileri, bu katliamı Odessa'da *Richelieu Merdivenleri* diye bilinen mekânda yapılan cenaze töreninde gerçekleştirmiştir. Yüzlerce insan merdivenlerin üzerinde ölüdür. Bu olay üzerine Potemkin Zırhlısı Çar'ın askerlerini topa tutar. Artık Potemkin Zırhlısı isyan etmiş bir gemi olarak filosundan ayrılarak tek başına Karadeniz'e açılır. Yiyecek ve kömürü tükenen zırhlı, bir süre sonra Romanya'daki Köstence Limanı'na sığınır. Sonunda isyancı denizciler Romenler'e teslim olmak zorunda kalırlar.

Potemkin Zırhlısı'nın öyküsü, insanlık tarihi içinde benzeri isyanlar gibi tarih kıtalarının sayfalarında yer alacak bir olaydır. Eisenstein gibi yaratıcı bir sanatçı, bu öyküden sinema tarihinin başyapıtlarından biri olan uzun metrajlı filmini gerçekleştirmiştir. 1925 yılında, 1905 Devrimi'nin, yani Kanlı Pazar'ın yirminci yıldönümü kutlamaları için Eisenstein'e bir film sipariş edilir, ancak gelişen olaylar onu Odessa Merdivenleri'ne getirir ve Eisenstein kendisine sipariş edilen filmi yarıda keserek Potemkin Zırhlısı'nın öyküsü üzerine bir film yapmaya yönelir. Konuyla ilgili kaynakları yeniden inceleyen Eisenstein özellikle Odessa Merdivenleri'ndeki katliamı gören insanlarla konuşur. Mühendislik bilgileri ve tiyatro dekorculuğunda edindiği deneyimlerle, 1905'teki ortamı yeniden kamera önünde gerçekleştirir. Kalabalık bir oyuncu kadrosuyla, birden çok kamerayla ve o güne kadar hiç kullanılmamış olan kamera hareketleriyle filmini çeker. Eisenstein, 21 Aralık 1925 günü filmin ilk gösterimini Moskova Bolşoy Tiyatrosu'nda gerçekleştirir. *Potemkin Zırhlısı* (1925; Bronenosets Potiomkin) filmi hem teknik, hem içerik, hem de sanatsal açıdan bir şaheser olarak kabul edilir.

Eisenstein, Marksizm, diyalektik ve tarihi materyalizmi benimseyen Sovyetler Birliği'nin anlayışına ve Bolşevik Devrimi'nin lideri V. İ. Lenin'e inanmış bir kişidir. Bir sanatçı olarak eserlerinde de bu anlayışın yansımaları görülür. *Potemkin Zırhlısı*, ezilen insanların kapitalizmin acımasız anlayışına karşı çıkan bir filmidir. Eisenstein'ın Bolşevik Devrimi'yle ilgili düşünceleri bu filmiyle sinemanın ortamında ortaya çıkmıştır. Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* filmiyle ortaya koyduğu siyasal anlamdaki ideolojik anlayışın çok ötesinde bir şey olmuştur. Film gösterime girdikten sonra en çok, kapitalist sistemin kalesi olan, ABD ve Avrupa ülkelerinde takdir görmüştür. Hatta 1926 yılında ABD'de gösterime girdikten sonra New York'taki Ulusal Denetleme Kurulu (*National Board of Review*) tarafından yılın en iyi filmi olarak seçilmiştir. *Potemkin Zırhlısı* sinema alanında köklü ve nitelikli değişimler yapan bir filmidir. Bu nedenle, *Potemkin Zırhlısı* filmi için, sinema sanatındaki devrimci niteliği öne çıkan bir eser demek gerekir. *Potemkin Zırhlısı* yepyeni bir içerikle izleyici karşısına çıkarken bu içeriği Eisenstein, yine sinemanın kendine özgü özelliklerinden yola çıkan yepyeni bir biçimle desteklemiştir. Eisenstein, bu filmde içerik ve biçimle ilgili konuları abartıdan uzak bir şekilde yoğunlaştırmıştır. Kuşkusuz, bu nedenle, *Potemkin Zırhlısı* her tür izleyici için anlaşılması kolay bir film olmuştur.

Eisenstein, bu filmde, izleyenlerde Bolşevik Devrimi'nin heyecanını yaratmaya çalışmıştır. Bunun için filmde, halktan insanları ve onların oluşturduğu kalabalıkları öne çıkartmıştır. Bu devrimci kitleler, filmde çeşitli karakterler olarak görülür. Denizciler, Odessa Merdiveni'ndeki göstericiler, kucağındaki çocuğunu koruyan anne, topal bir adam gibi karakterler Eisenstein'ın yarattığı devrimci kişilerdir. Eisenstein bu karak-

terlerin beyazperdede görüldüğü zaman, izleyici tarafından fark edilmesine, karakterlerin birbirine karıştırılmamasına önem vermiştir. Bu nedenle de karakterlere uygun kişileri bulabilmek için çok zaman harcamıştır. O, bu şekilde, sinemaya tiplleme konusuyla ilgili olarak geleneksel tiyatro geleneğinden farklı olan bir anlayış getirmiştir. Filmin içeriği de bu karakterler üzerinde yükselir. Bütün bunlarla birlikte *Potemkin Zırhlısı* sinema sanatına en büyük katkıyı kurgu konusunda yapmıştır. Eisenstein'ın yaratıcı sanatçı kişiliğinin temelindeki iki olgu önemlidir. İlki gördüğü mühendislik eğitimi sonucunda kazandığı matematikçi kafası ve analitik düşünme biçimidir. İkinci ise yabancı dillere özellikle de Uzakdoğu dillerine ve Japonca'ya olan ilgisidir. Bu dilleri öğrenirken, dilin resimsel yapısına bir sanatçı gibi yaklaşırken, resimsel yapı altındaki mantığı da bir mühendis gibi çözümlenmiştir. Bu nedenle onun *Potemkin Zırhlısı*'nda ortaya koyduğu kurgu anlayışı rasgele bir şey değildir.

Potemkin Zırhlısı filminin dördüncü ayırımını oluşturan Odessa Merdivenleri hem içerik hem de biçim açısından önemlidir. Rıhtımda toplanmış olan insanlar sevinçle Potemkin'i izlemektedirler. Her sınıftan insan sevinç içinde elleriyle, mendilleriyle zırhlıyı selamlıyorlar. Melon şapkalı bir tüccar, yazlık elbisesini giymiş şişman bir kadın, tüylü şapkalılarıyla genç kadınlar, kelebek gözlüklü öğretmen görünüşlü bir kadın, küçük çocuklar, yüzlerce insan Odessa Merdivenleri'ne toplanmış durumda. Birden merdivenlerden, süngülerini takmış, beyaz şapkalı, beyaz ceketli bir sıra asker görülür. Hiçbir uyarı yapmadan ateşe başlarlar. Kalabalık paniğe kapılarak kaçışmaya başlarken, askerler ateşi sürdürür. Küçük bir çocuk vurulur ve ölür. Annesi çocuğu kucagina alır ve basamaklardan yukarıya doğru askerlere yönelir. Yalvararak askerlere doğru ilerleyen kadına askerler ateş etmeye devam ederler. Anne kucagındaki çocukla birlikte merdivenlere yuvarlanır. Basamaklarda kaçışan insanlar, yaralananlar, ölmüş çocuklar, çocuklarına sahip çıkmaya çalışan zavallı anneler ve aralıksız ateş etmeye devam eden beyaz ceketli askerler görülür. Eisenstein 1905'teki Kanlı Pazar olayını anlattığı bu ayırmda, içeriği akıcı bir şekilde beyazperdede yansıtırken, kendinden önceki sinemacıların kullandığı kurguyu yeni baştan değerlendirerek kullanmıştır. Odessa Merdivenleri'ndeki bu öyküyü akıcı ve açık bir şekilde anlatmasının ötesinde, her bir çekimin içerdiği anlamı değerlendirmiş ve bir çekimle ardından gelen çekimler arasında ilişki kurmaya yönelerek izleyenleri anlattığı öykünün içine çekmeye çalışmıştır.

Eisenstein, Odessa Merdivenleri ayırımını üç günde yazmış ve bir günde de çekmiştir. Filmin bütününde olduğu gibi bu ayırım izlendiğinde de her şeyin önceden çekim çekim belirlenmiş olduğu izlenimi çıkar. Bu ayırmda filmin anlatmak istediği öyküsü hem içerik hem görsel düzen hem de duygusal olarak ortaya çıkar. Yakın çekim merdiven basamaklarında inen askerlerin çizmeli ayakları, bir çocuk arabasının basamaklardan aşağıya doğru yuvarlanması, yakın çekim bir annenin yüzü, basamaklarda cansız bedeniyle yatan kısa pantolonlu bir çocuk vb. Bunların her biri birbirinden bağımsız çekimlerden oluşan ifadelerdir. Bu şekilde, Eisenstein kuvvetli bir anlam oluşturur. Ortaya çıkan anlam, zavallı durumdaki insanlara, beyaz ceketli askerlerle simgelenen güçlerin yaptığı zulümdür. Bütün bunlar kurgu sonrasında ortaya çıkar. Ona göre kurgu, birbirinden bağımsız çekimlerin çatışmasından oluşan bir düşüncedir. Eisenstein



Resim 27

SERGEI M. EISENSTEIN. *Potemkin Zırhlısı*. 1925. Odessa Merdivenleri ayırımında bir çekim. Eisenstein kitle halinde bir insan topluluğunun, panik durumunda nasıl davrandığını görsel ve duygusal olarak sinemanın diliyle gösteriyor.

diyalektik bakış açısıyla her bir bağımsız çekimi değerlendirerek kurgulamaya yönelmiştir. Diyalektik düşünce anlayışında olduğu gibi tez ve antitez olarak çatışan iki çekimden sentez olarak yeni bir duygu ortaya çıkar. Bu duygu tez ve antitezin karışımı olmadığı gibi onlardan farklı bir durumdur.

Eisenstein, *Odessa Merdivenleri*'ndeki katliamı gösterirken, üç kısa çekimde konuyla doğrudan ilgili olmayan üç aslan heykelini ardı ardına gösterir. Birinci çekimde aslan, başı önde uyumaktadır; ikinci çekimde, aynı aslan heykeli bu kez aslanın başı biraz doğrulmuş olarak görülür. Üçüncü çekimde ise, aynı aslan kükremiş bir şekilde çevresine bakmaktadır. Taştan yapılmış olan bir aslan bile katliamı protesto etmek için yerinden kalkmıştır. Eisenstein bu şekilde metaforik bir anlatım için kurguyu kullanmıştır. Aslan heykeliyle ilgili bağımsız çekimlerin bu şekilde arka arkaya sıralanması sonucunda, temanın bütünlüğü içinde, kitlelerin başkaldırısı düşüncesinin altı çizilmiş oluyor. Eisenstein, bu şekilde Rusya'da devrimci yazarların çok kullandıkları "Taşlar bile kükredi!"¹¹⁵ deyişini sinemanın diliyle açıklar. *Potemkin Zırhlısı* filmindeki mekânı tanımlayan genel çekimlerin ve temayı zenginleştiren, izleyenlerin filme katılmasını sağlayan yakın ve





Resim 28

SERGEI M. EISENSTEIN. *Potemkin Zırhlısı*. 1925. İnsanlar ve Kurtlar ayrımının son sahnesi.

Bulaşık yıkayan genç bir denizci, üzerinde yazı olan bir tabağı arkadaşına gösterir ve tabağı fırlatır yere atar. On çekimde, bakış açısı ve çekim ölçeklerinin sıralanmasıyla görsel süreklilik sağlanırken, aynı zamanda duygusal anlatım da güçlendirilmiştir.

ayrıntı çekimlerin önemini belirtmek gerekir. Örneğin, Odessa Merdivenleri ayrımında, genel çekimde görülen olay yakın çekimlere ayrılarak gösterilir. Bu yakın çekimler, genel çekimden ayrı şeylermiş gibi ve birbirleriyle ilişkilendirilerek sıralanmıştır. Genel çekimi yakın çekimlere bölerek ve her bir yakın çekimi diğerleriyle ilişkilendirerek genel çekimdeki olayı açıklaması, sinema için yeni bir anlatım şeklidir. Böylece, genel çekim olarak ortaya koyduğu olayı Eisenstein, yakın çekimlerle yeniden işleyerek hem içerik hem de görsel yapı açısından pekiştirilmiş bir şekilde sunar. Anlatılmak istenen düşünceye yönelik olarak yakın çekimler yeniden bir araya getirilmiştir. Böylece, Eisenstein, sinemanın kendine özgü dilini oluşturma açısından şu önemli konuyu belirlemiştir: Bir sahneyi oluşturan çekimlerin farklı şekilde ardı ardına düzenlenmesiyle sahnenin yeniden yapılandırılması söz konusudur. Eisenstein'in bir filmin yapısı içinde ortaya koyduğu bu konu, kuşkusuz onun yetiştiği geleneğin izlerini taşır.

Potemkin Zırhlısı filmi beş temel ayırmadan oluşur. Sırasıyla, İnsanlar ve Kurtlar, Kış Güvertesindeki Facia, Kan "İntikam!" Diye Bağırıyor, Odessa Merdivenleri ve Filonun Arasından Geçiş. Bu ayrımlar, giriş, gelişme, doruk noktası, çatışmanın ortaya çıkışı ve çözüm şeklinde bir dramatik yapı içinde sunulur. Bu akış içinde doğal olarak Eisenstein'in diyalektik anlayışı açıkça görülür. *Potemkin Zırhlısı* filminde sinema sanatında zaman boyutunun ortaya çıkışı da görülür. Filmin bütünü belli bir gösterim süresini içerir. Bu süre, filmin nesnel, yani saat zamanıdır. Bu nesnel zaman da ayırım, sahne ve çekimlerin saat zamanı olarak oluşturdukları süreyle ortaya çıkar, ancak bu saat zamanı olarak ortaya çıkan uzunlukların hissediş zamanı, yani psikolojik zaman olarak algılanması farklı olabilir. Bu anlamda uzun süren bir çekim çok kısa, kısa süren bir çekim de çok uzun süren bir zaman aralığı olarak algılanabilir. Eisenstein duygusal bir etki oluşturabilmek için, filmin bazı sahnelerinde nesnel zamana uyarken bazı sahne ya da çekimlerde nesnel zamanı uzatarak ya da kısaltarak estetik bir güç oluşturmuştur. *Potemkin Zırhlısı*'nın birçok sahnesinde bu konu açık bir şekilde görülür.

Potemkin Zırhlısı filmi, yaşanmış bir olaydan yola çıkan bir sinema eseri olmasının ötesinde, hareketli görüntüyle sanatın ortamında nelerin yapılabileceğini ortaya koyması açısından da önemlidir. Bu filmin Eisenstein tarafından kurgulanmış olan ilk kopyası kaybolmuştur. Bilinen kopyanın ise aslına ne kadar uygun olduğu bilinmiyor, ancak, yine de, Eisenstein'ın kurguyu ritmik bir şekilde kullanması, görsel düzenlemeye verdiği önem, parçalara bölünmüş bir öyküyü açık bir şekilde anlatması sıradan izleyici tarafından bile kolaylıkla algılanabiliyor. Kuşkusuz, bir yönüyle bakıldığında, *Potemkin Zırhlısı*, Bolşevik anlayışını yansıtan bir siyasal çalışmadır. Diğer yönüyle de hareketli görüntünün kendine özgü teknolojisini kullanarak bir düşüncenin (siyasal anlamda bir ideolojik anlayışın) ne şekilde estetize edilebileceğinin yetkin bir örneğidir. *Potemkin Zırhlısı*, sinema tarihinde hem propaganda hem de sanat filmi olarak başarılı bir örnek olarak görülür. Eisenstein ilerki yıllarda *Potemkin Zırhlısı* filmiyle ilgili olarak şöyle demiştir: “*Potemkin Zırhlısı*’nın çevrilişi, yaratmanın gerçek sarhoşluğunu tattırmıştı bize. Herkes bilir ki, yaratmanın sarhoşluğunu bir kez tadan insan bir daha kendini onun pençesinden kurtaramaz”.¹¹⁶

Eisenstein daha 27 yaşındayken, sessiz sinema döneminin şaheseri olan *Potemkin Zırhlısı* filmini yaptıktan sonra kendisini sinemanın pençesinden kurtaramamıştır. Sovyet sinemasının başarılı bir yönetmeni olarak Bolşevikler tarafından aranan bir sanatçı olmuştur. 1928’de Bolşevik Devrimi’nin ve onun kurucu lideri Lenin’in politik yaşamını, devrim sürecinde yaşanan siyasal ve askeri çatışmaları anlatan *Ekim/Dünyayı Sarsan*



Resim 29

SERGEI M. EISENSTEIN. *Potemkin Zırhlısı*. 1925. Odessa Merdivenleri ayrımı. Bir kadın, kollarındaki yaralı çocuğuyla basamaklardan yukarıya, katliamı yapan askerlere doğru ilerlemektedir. Hem duygusal hem de ideolojik yoğunlaştırmayı gösteren bir sahne.

On Gün (1928; Oktiyabr/Diyesitat Dniyei Kotoriye Potriasli Mir) adlı iki saatlik bir film çekti. Devrimin ardında yatan gerçekleri açıklamaya yönelik olan bu filmin *Potemkin Zırhlısı* kadar açık ve düzenli bir anlatımı olamamıştır. Düş kırıklığı yaratmış bir filmidir. Aynı yıllarda Eisenstein Bolşevikler'in başarılarına yönelik bir film daha çekmiştir. Başlangıçta adı *Genel Çizgi* (Generalnaya Liniya) olan *Eski ve Yeni* (1929; Staroye i Novoye) adlı filmde Bolşevik Devrimi'yle birlikte Rusya'da değişen tarımsal yapı anlatılmıştır. Eisenstein ilk defa bu filmde Marfa Lapkina adlı oyuncuyu kullanmıştır. Bu kahramanı kullanarak yeni düzenin tarımda kolektifleştirme ve makineleşmeyi nasıl gerçekleştirdiğini anlatmıştır. Yeni kurgu denemeleri yaptığı bu filmle birlikte Eisenstein'in sinema çalışmalarında olumsuzluklar başlamıştır. *Genel Çizgi* filmini tamamladıktan sonra filmi izleyen Stalin'in filmin sonunu beğenmeyerek yeni eklemeler istemesiyle, Eisenstein, hem filmin sonunu hem de adını değiştirmiştir. Bilgisizlik ve yoksulluğa karşı makineleşmenin tarımda sağladığı başarıların anlatıldığı bu filmde *Potemkin Zırhlısı*'nın yarattığı başarıya hem içerik hem de biçim açısından ulaşamamıştır. *Genel Çizgi* filminin ardından Eisenstein, Hollywood'a gider. 1932'de yeniden Rusya'ya dönene kadar sinema kariyerinde başarılı bir çalışma yapamaz. Avrupa, ABD ve Meksika'daki günlerinin ardından ülkesine döndükten sonra iki önemli film daha çekmiştir. *Aleksandr Nevski* (1938; Aleksandr Nevski) ve *Korkunç İvan* (1944-1946; İvan Grozni).

Aleksandr Nevski'nin konusu Rus tarihinden alınmış bir kahramanlık öyküsüdür. XIII. yüzyılda Prens Aleksandr Nevski komutasındaki Ruslarla, işgalci Töton Şövalyeleri arasındaki savaşı anlatan bir kahramanlık öyküsüdür. Yurtseverlik ve işgalci düşmana karşı direnişin anlatıldığı *Aleksandr Nevski*, Nazi Almanyası ve İtalyan Faşizmi'ne karşı tavır almaya yönelik bir filmidir. Töton saldırısına karşı koyan, Aleksandr Nevski komutasındaki yurtsever ve direnişçi ruh, faşizme karşı hem Rus haklarına hem de Batılılara bir hatırlatma niteliğindedir. Filmde küçük bir aşk öyküsüyle birlikte tarihsel olaylar açık bir şekilde ele alınmıştır. Eisenstein, ele aldığı tarihsel olayı yine yeni denemelerle beyazperdeye aktarmıştır. Özellikle renk ve çizgi başta olmak üzere görsel estetik öğeleri yoğun biçimde kullanmıştır. Yurtseverleri ve işgalci güçleri, renkler, çizgiler, şekil düzenlemeleriyle beyazperdede anlatmaya yönelmiştir. Örneğin, yurtsever Rusları siyah renkli, işgalci Tötonları beyaz renkli giysilerle göstermiştir. İşgalci Tötonlar filmde hep keskin geometrik şekil düzenlemeleri içinde, Ruslar ise yurtsever güçler olarak serbest dağınık bir şekil düzenlemesi olarak görülür.

Bu filmin bir diğer önemli özelliği de sesli çekilmiş olmasıdır. *Aleksandr Nevski* baştan sona sesli çekilmiştir. Bu filmde Eisenstein, ünlü Rus besteci *Sergei Prokofiev* (1891-1953) ile birlikte çalışarak filmin müziklerini bu besteciye yaptırmıştır. Bu filmiyle Eisenstein, izleyicilerin işitme duyularına yönelik olarak ses boyutu yaratmaya, görüntü ve ses boyutu ilişkisiyle ilgili yeni denemeler yapmaya yönelmiştir. Onun bu filmde ses boyutu anlamında üzerinde yoğunlaştığı öğe müzik olmuştur. Bu anlamda, işitsel olarak müziği görsel öğe olan görüntüyle ilişkilendirmiştir. Ona göre, görüntüyle müzik arasındaki ilişkiyi düzenleme sorunu "...bir müzik kuşağı ile bir görüntü kuşağının ölçülü uyumunun bir anahtarını bulmakta yatar".¹¹⁷ Bu anlamda, *Aleksandr Nevski* filmi nedeniyle görüntü-müzik ilişkisini derinlemesine incelemiştir. Örneğin, müzik kuşağına göre kurgulanmış

ayrımın yanında, kurgulanmış ayrımlara göre hazırlanmış müzikler de bu filmde vardır. Bu şekilde Eisenstein, hareketli görüntünün görsel boyutuna işitsel boyutu da ekleyerek görsel-işitsel bir ortamın denemelerini yapmıştır. Bu amaca yönelik olarak özgün denemelerinden bir tanesi şöyledir: *Aleksandr Nevski* filmindeki savaş sahnesinde Rus askerlerinin yaşadığı sevinçli sahneyle ilgili olarak, müzikte nasıl bir etkinin olması gerektiğini Eisenstein, Prokofiev'e anlatmaz, ancak sadece bu sahne için aksesuar şeklinde, ses çıkarmayan, müzik aletleri yaptırır ve sanki çalınıyormuş gibi filme çeker. Bu filmdeki borucuların ve davulcuların görüntülerini besteciye göstererek bunun karşılığı olan müziği



Resim 30

SERGEI M. EISENSTEIN, *Korkunç Ivan I.* 1944. Eisenstein'ın çekim öncesi görselleştirme sürecinde yaptığı çizimlerden bir örnek.

yapmasını ister. Eisenstein, Prokofiev'in hemen görüntülerin eksiksiz müziksel eşdeğerini hazırladığını belirtir.¹¹⁸

Aleksandr Nevski'de görüntü-müzik arasındaki uyumu Eisenstein'ın hareket olgusuyla değerlendirmesinin örnekleri yer alır. Onun bu konuyla ilgili olarak verdiği örnek, *Aleksandr Nevski*'de, "Buz Üstündeki Savaş", "Şövalyelerin Saldırısı" ve "Şövalyelerin Cezalandırılması" ayrımlarıdır. Bu ayrımlarda görüntü-müzik uyumunu Eisenstein, çekimlerin fotoğraflarını kullanarak bu fotoğrafları müziğin notalarıyla grafiksel bir düzen içinde açıklar.¹¹⁹ Bu şekilde, görüntü-müzik ilişkisini kâğıt üzerinde grafik tasarım şeklinde ortaya koyar. *Aleksandr Nevski* filmi, görüntüyle sesin birlikteliğinin sergilendiği bir başyapıttır. Stalin döneminde, Eisenstein, bu filmiyle yurtseverliği yeniden ateşlemeye yönelirken, aynı zamanda sinemanın görsel-işitsel bir sanat olduğunu da ortaya koymuştur. Bu filmden yola çıkarak yaptığı açıklamalarında usta bir sinema yönetmeni olmasının ötesinde, sinemanın kuramsal boyutuna yöneldiği de açık bir şekilde görülür. Aynı dönemde Eisenstein'ın başta kurgu olmak üzere, görüntü düzenlemesi, görsel yapı, görüntü-ses ilişkisi gibi konulardaki görüşleri, bir sinema yönetmeninin çekim öncesi yaptığı hazırlıklar ya da bitmiş filmi üzerine yapacağı açıklamaların çok ötesinde, bu alanın, yani sinemanın doğrudan kuramsal boyutuyla ilgili şeylerdir.

Aleksandr Nevski'nin ardından Eisenstein, durmadan çalışarak yeni film konuları aradı. Sonuçlanamayan bazı çalışmalardan sonra yine Rus tarihindeki bir kahraman üzerine film yaptı. Bu kişi XVI. yüzyılda yaşayan, Çar IV. İvan'dır. Eisenstein, Çar IV. İvan üzerine iki bölümden oluşan *Korkunç İvan I* (1944; İvan Grozny I) ve *Korkunç İvan II* (1946; İvan Grozny II) filmlerini yaptı. Çar IV. İvan tarihte halkına şiddet uygulayan acımasız ve barbar bir kişilik olarak bilinir. Eisenstein da bu tarihsel kişiliği aklamaya yönelik bir film yapmamıştır. O, bu filmin çekimi öncesinde sayfalarca notlar tutmuş, çekim ölçekleri, mekânlar ve tiplerle ilgili yüzlerce çizim yapmıştır. Çekim öncesinde oyuncuların yapacağı hareketleri, aydınlatma ve müziği en ince ayrıntısına kadar tasarlamıştır. Filmin bütün sahnelerini kâğıt üzerinde en ince ayrıntısıyla görülecek şekilde çizmiştir. Bu çizimlere bakıldığında karakterlerin yüz ifadelerinden neredeyse ses vurguları bile anlaşılır.

Eisenstein hayalindeki filmi kâğıt üzerinde gerçekleştirmiştir. Bu, *görselleştirme süreci* olarak adlandırılır. Bu süreç büyük bir yapım olan sinema eserini, bütün olarak değil en küçük parçaları halinde, çekimler olarak ya da ayrımlar içinde çekimler olarak zihinde görebilme sürecidir. Bu, zihinsel bir süreçtir. Bu zihinsel süreç oldukça güç bir iştir. Film oluşturulan küçük parçaların bütün içindeki yeri ne olacak? Kameranın konuyu tam olarak nereden görmesi gerekir? Karakterler anlatılmak istenilen şeyleri vurgulayabiliyor mu? Kameraların oyuncular ve çevre düzeniyle ilişkisi nasıl olacak? Bir film yönetmeninin çekim öncesindeki bu zihinsel sürecini, Eisenstein, *Korkunç İvan* filmi çalışmalarında açık bir şekilde ortaya koymuştur. Onun bu konudaki notlarına bakıldığında, sinema sanatının yaratıcısı olan yönetmenin zihinsel süreci nasıl yaşadığı ve bu süreçle ilgili yazılı ve çizili çalışmaların nasıl yapılması gerektiği açık bir şekilde görülür. *Korkunç İvan*, Eisenstein'ın sinema konusundaki bütün bilgi ve becerisini ortaya koyduğu dev bir eserdir.



Resim 31

SERGEI M. EISENSTEIN. *Korkunç İvan I*. 1944. Eisenstein'in çekim öncesi görselleştirme sürecinde yaptığı (Resim 30) çizimlerden yola çıkarak yapılan çekim.

Korkunç İvan filminin konusu, dönemin yönetimi tarafından Eisenstein'ın başına dert olmuştur. Hatta onu ölüm döşeğine düşürmüştür. Bu filmde Çar İvan bir devleti kurucusu olarak ele alınıp işlenirken, bu konu Sovyetler'deki güncel olaylarla ilişkilendirilerek değerlendirilmiştir. Birinci filmde *Korkunç İvan* adı altında Stalin'in ele alındığı ve onun yönetiminin savunulduğu şeklinde bir görüş ortaya çıkar. Stalin'in yaptığı barbarca işler bir anlamda bu filmde savunulmuştur. Bu değerlendirmeler sonucunda *Korkunç İvan I* filmiyle Eisenstein ülkesinde büyük ödüller kazanır. İkinci film olan *Korkunç İvan II* ise Stalin yönetimi tarafından yasaklanır. *Korkunç İvan II*, Shakespeare'in eserlerini andıran bir dramatik yapıya sahiptir. Çar, iktidarı ele geçirdikten sonra farklı

bir kişilik sergiler. Devletin yararına diyerek olmadık acımasız şeyleri yapar. Sonuç olarak kendi çıkarından başka bir şey düşünmeyen bir otokratik yapı oluşturur.

Bu anlatım döneme uygulandığında üstü kapalı bir şekilde Stalin ve onun yönetim şekli anlatılmaktadır. Yani Çar'ın acımasızlığı, Stalin'in davranışlarıyla ilişkilendirilmiştir. Eisenstein'ın Çar İvan karakteriyle Stalin döneminin eylemlerini eleştirdiği düşünülmüştür. Eisenstein'ın otoriteye karşı bir tavrı olduğu açıktır. Babasının sert otoritesi içinde çocukluğunu geçirdikten sonra, otoriteye karşı uyumlu olduğu söylenemez. Korkunç İvan karakteriyle otoriter ve baskıcı yönetici kişiliğini ortaya koymak istediğini kendisi de belirtmiştir, ancak yine de Bolşevik Devrimi sonrasında yetişen bir sanatçı ve akıllı bir insan olarak, Korkunç İvan'ı Stalin'e benzeterek, rejimi sinema yoluyla kötülemeye yönelmeyecek kadar birçok olay yaşamıştır. Daha bu film çevrilmeden on yıl önce yapılan temizlik hareketinde, hocası Meyerhold'la birlikte birçok dostu Stalin tarafından öldürülmüştür.

Korkunç İvan filminde Eisenstein'ın sinema konusundaki bütün yaratıcı düşünceleri görülür. O, bu filmde farklı sanat alanlarından (resim, tiyatro, edebiyat, grafik gibi) edindiği bilgileri yetkin bir şekilde kullanmıştır. Bu şekilde sinema sanatının, kendine özgü teknolojiyle, bütün sanat alanlarına açık bir ortam olduğunu göstermiştir. 2 Şubat 1946'da, bir yıl önce *Korkunç İvan I* filmiyle almış olduğu ödülü kutlamak için dostlarıyla toplanıp eğlenirken, Eisenstein'a bir haber gelir: Stalin, *Korkunç İvan II* filmini Kremlin'de izlemektedir. Eisenstein bu haberi aldıktan yarım saat sonra bir kalp krizi geçirir. Kalbi Stalin'den gelecek habere dayanamamıştır. Sağlık durumu yeni bir film çekmesine izin vermemiştir. Eisenstein bu sağlık sorunundan sonra sinemadaki çalışmalarını öğreticilik ve kuramsal çalışmalar üzerine yoğunlaştırmıştır. 10 Şubat 1948'de henüz elli yaşındayken geçirdiği yeni bir kalp krizi sonucunda ölmüştür. Onun yaşamını anlatan çalışmalarda son söz olarak genellikle *Sinemada Renk Üzerine* adlı yarım kalmış çalışmasından söz edilir. Eisenstein'ın, sinema sanatıyla ilgili olarak kaleme aldığı son cümle şöyledir: "Bundan dolayı, şimdi, *Korkunç İvan*'ın renkli oluntusunda (epizod) özellikle dayandığım ilkeyi kısaca açıklayacağım..."¹²⁰

Eisenstein, *Potemkin Zırhlısı*, *Aleksandr Nevski*, *Korkunç İvan* gibi filmleriyle sinemanın yedinci sanat olarak neleri başarabileceğini gösterirken, bu yeni sanat ortamının kendine özgü anlatım öğelerini tek tek belirleyerek filmlerinde kullanmıştır. Bütün bunları yaparken, dört dil bilen bir sanatçı olarak, bir bilim adamı gibi sinemaya özgü kuramsal çalışmalar da gerçekleştirmiştir. Eisenstein, tarih, ekonomi, sanat tarihi, dilbilimi, psikoloji, matematik gibi bilim alanlarından beslenen bir film kuramı ortaya koymuştur. Kuramsal görüşleri, ABD'deki öğrencisi *Jay Leyda*'nın (1910-1989) yaptığı derlemelerde yer alır. Kendisinin onayı alınarak ABD ve İngiltere'de basılan eserleri şunlardır: *Film Duyumu* (1942; *Film Sense*), *Film Biçimi* (1949; *Film Form*) *Rostislav Yurenev*'in derlediği *Bir Sinemacının Düşünceleri* (1956; *Zametki Kinorejissera*) ve *Vladimir Nijni*'nin derlediği *Sinema Dersleri* (1957; *Na Urokak Rejissuri*). Eisenstein sinemayla ilgili görüşlerini felsefeyle temellendirir. Onun felsefesinin temelinde de şeylerin dinamik kavranışı vardır. Varlık, birbiriyle çatışan karşıtlıklarının eylem sürekliliğidir. Bu konu, sanatın ve bütün sanat biçimlerinin doğru anlaşılabilmesi için de geçerlidir. *Film Biçimi* kitabı-

bında yer alan *Film Biçimine Etyimşimsel (Diyalektik) Bir Yaklaşım* adlı yazısında şöyle der: “Çatışma her sanat yapıtının ve her sanat biçiminin varoluşunda temel ilkedir.”¹²¹ Bir sanat alanı olarak sinemaya da aynı şekilde bakar. Eisenstein’a göre, toplumsal görevi, doğası ve yöntembilimi nedeniyle sinema sanatı da bir çatışmadır. Diyalektik düşünceyi kendine rehber olarak belirlediği için diyalektiğin temel kavramlarını sinemaya uyarlamıştır. Her varlığın hatta en küçük hücrenin içinde diyalektiğin temel öğeleri görülebileceği gibi, bir varlık olarak sinemanın ürünü olan filme de böyle bakmak gerekir. Eisenstein’a göre, bir filmin, varlık olarak, en küçük birimi çekimdir. Diyalektik düşünce açısından, çekim, filmin hücresidir. Diyalektiğin temel öğelerinin çekimde aranması gerektiğini söyleyen Eisenstein, sinemayla ilgili görüşlerini de çekimden başlayarak açıklar.

Eisenstein, film parçası kavramını da çekim yerine sık sık kullanır. Ona göre filmin en küçük birimi, diyalektik düşüncenin kavramıyla, hücresi ya da molekülüdür. Eisenstein’e göre çekim, başlı başına bir görüntüdür. Kameranın bir kez çalıştırılıp durdurulmasıyla elde edilen bu film parçası, tek bir anlamdan oluşmaz. Çekim birden çok anlam içerir. Eisenstein çekimi kendi içinde bir bütün olarak görür. Bu bütünün oluşturduğu görsel yapıyı da çok anlamlı olarak değerlendirir. Her çekimin görsel olarak sunduğu şey, içinde birden çok anlamı içerir. Eisenstein bunu çekimin atraksiyonları olarak adlandırıyordu. Diyalektik düşünce açısından bakıldığında çatışma, tabii ki çekimde başlar. Çekimin çok anlamlı olması demek, birçok uyarıyı içermesi ve bunların çatışma durumunda olması demektir. Çekimlerin çok anlamlı olabilmesi için başka çekimlerle bir araya gelmesi gerekir. Eisenstein’e göre çekimin birden çok anlam kazanabilmesi, varlığında olan şeyin ortaya çıkabilmesi için, başka çekimlerle arka arkaya sıralanması gerekir. Çekimlerin arka arkaya sıralanması da kurgudur. İşte, bu nedenle, çekim, uzun bir zincir olan filmin her bir halkasıdır. Eisenstein, çekimin atraksiyonlarını, izleyiciyi duymasal ve psikolojik olarak eyleme yöneltten öğeler olarak görür. Ona göre, bu öğeler, deney yoluyla ve matematiksel olarak hesaplanabilir. Bu anlamda çekim dinamik bir öğedir. Kuleshov ve Pudovkin’in çekimleri bir tuğla gibi statik, yani durağan bir öğe olarak görmelerini kabul etmez. Ülkesindeki eski sinemacıların türküsü haline gelen, “vida yanına vida, tuğla üstüne tuğla...” anlayışına Eisenstein tamamen karşıdır. Çekim bir tuğla gibi durağan, hareketsiz bir şey değil, bir canlı varlığın hücresi gibi dinamik, hareketli bir şeydir. Eisenstein, filmle ilgili olarak tuğla üstüne tuğla anlayışının çok üstünde, daha karmaşık bir algılama durumu düşünür. Çekimlerin atraksiyonları diye tanımladığı öğelerinin, izleyenlerin zihninde algılama etkileri oluşturur. Bu anlamda Eisenstein, izleyicinin zihinsel olarak yönlendirilmesiyle ilgilidir. Onun, erken dönemdeki görüşleriyle ilgili olarak bir araştırmacı şöyle der: “Film yapımcısının, izleyicinin zihinsel oluşumunu biçimlendirebileceği çekim yapılarına olan umutlarını da bırakmaya niyetli görünmemiştir.”¹²²

Eisenstein kendisini gerçekçi olarak görmez, ona göre sinemanın derin bir düşünsel süreci olmalıdır. Materyalist olarak maddeyi öne çıkartırken doğayı vurgular. Diyalektiğim derken fiziksel gerçek yerine çatışmayı, tarihselim derken de tarihi incelemenin ve tarihi doğru değerlendirmenin gerekliliğini vurgulamıştır. Özetlemek gerekirse, ona

göre, sinemacı, doğayı ve doğa olaylarını, tarihi ve tarihi olayları oluşturan durumları, kişileri ve nesneleri diyalektik bir anlayışla araştırmalıdır. Sinemacı gerçeği ancak bu şekilde anlayabilir. Ona göre, bir çekimin gerçeğini de bu anlayış içinde aramak gerekir. Çekime ve çekimin atraksiyonlarına, yani izleyiciyi duygusal ve psikolojik eyleme yöneltene yönelik görüşleri, onu, bu atraksiyon sistemini de içeren yeni bir kurgu sistemine ulaştırmıştır. Bu sistem izleyiciye yönelik olarak yeni düşünceler ortaya çıkarmasını sağlamıştır. Onun kurgu sisteminde izleyici doğrudan işin içindedir. Kurgu sistemi doğrudan izleyiciye yöneliktir.

Eisenstein'ın sinema kuramındaki en önemli konu kurgu sistemidir. Zaten sinema da kurgu denildiğinde Eisenstein akla gelir. Bunun bir nedeni de kurguyu sinema dilinin belirleyici ögesi olarak görmesidir. Kurgu, çekimlerin yeni bir niteliğe yol açması, bağımsız hatta birbirine karşıt çekimlerin çatışmasından doğan bir düşüncedir. Ona göre kurgu entelektüel bir çabadır. Kurgu aracılığıyla, görüntülerin duygusal boyutu ve bir düşünceyi açıklamak, pekiştirmek gerçekleşir. Eisenstein'e göre kurguyla bilinen şeyleri izleyicilere sunmak yerine, yeni düşünceler ortaya çıkartmak gerekir. Sinema, birbirinden bağımsız çekimlerin atraksiyonlarının bir sistem içinde bir araya getirilmesidir. İşte kurgu budur. Bu anlamda Pudovkin'in de benimsediği, bir düşüncenin tek tek çekimler yoluyla ortaya konması şeklinde tanımlanan kurgu sistemine kökten karşı çıkar. Kurgu, bir duvar örer gibi çekimleri arka arkaya sıralamak değil, her çekimin kendi iç çatışması ve diğer çekimlerle olan çatışması belirleyici konudur. Çekimlerin içerdiği atraksiyonların, yani izleyiciyi psikolojik olarak etkileyecek uyarıların harekete geçmesi için bu çekimlerin kurgu sistemi içinde yer alması gerekir. Bu nedenle Eisenstein, kurguyu sinemanın yaratıcı olgusu olarak kabul eder. Kurguyu doğrudan belirleyici bir sinema ögesi olarak öne çıkartmadığı metinlerinde bile Eisenstein için kurgu, sadece sinema için değil, diğer sanatlar için de önemli bir ögedir. Sinemayla ilgili bütün metinlerinde dönüp dolaşıp konuyu kurguyla ilişkilendirir.

Eisenstein, diyalektik bakışını kurgu konusunda da sürdürür. Ona göre çekim ve kurguyu birlikte değerlendirmek gerekir. Çekim asıl çatışmanın gerçekleştiği yerdir. Nasıl ki iki olgunun çatışmasından yeni bir kavram ortaya çıkıyorsa, kurgu da çekimlerin çatışmasından doğar. Onun kurguyla ilgili düşüncelerinin temelinde bir yandan diyalektik düşünce yer alırken, öte yandan da Uzakdoğu'nun kavramsal yazı geleneği de yer alır. Tek tek çizgilerden hiyeroglifin ortaya çıkışı, yani her biri ayrı bir olguyu açıklayan hiyerogliflerin birleşerek yeni bir kavramı ortaya çıkartması, Eisenstein'ın dikkatini çekmiştir. "Hangi çeşitten olursa olsun, iki film parçası yan yana getirildi mi, bu parçalar bu yan yana getiristen doğan yeni bir kavrama, yeni bir niteliğe ister istemez yol açarlar."¹²³ Onun kurgu konusundaki bu temel düşüncesini açıkladığı basit örneği şöyledir: İki tane birbirinden bağımsız çekim, A ve B çekimleri. A ve B, yaratıcı bir şekilde ardı ardına eklendiğinde ortaya çıkan şey, bu iki çekimin birleşmesinden oluşan matematiksel bir şey, yani $A+B$ olmayacağı gibi A ile B'nin çarpımı olan AB de değildir. Ortaya çıkan sonuç, A ve B bağımsız çekimlerinin karışmasından doğan bir düşüncedir. A ile B çekiminin birleşmesi sonucunda ortaya çıkan yeni kavram C'dir. Ortaya çıkan C, bu iki çekimin mekanik olarak birleşmesinden değil, A ile B'nin çatışmasından ortaya çıkan

A'dan ve B'den tamamen farklı, hatta onları da aşan bir şeydir. C'nin ortaya çıkması, Eisenstein'a göre A ile B'nin birleşme noktası asla değildir. Bu olayı birleşme noktası şeklinde mekanik olarak görmek doğru değildir. Eisenstein, birleşme noktasının tek başına çekimlerin atraksiyonlarını ortaya çıkartmadığını da fark etmiştir. A ile B çekimlerinin birleşmesi durumu ona göre hiyeroglif benzer. İki farklı hiyeroglifin birleşmesi sonucunda ortaya çıkan kavram, bu iki hiyeroglifin toplamı ya da çarpımı sonucunda ortaya çıkmaz. İki hiyeroglif kaynaştırılarak yeni bir kavram üretilmiştir.

Eisenstein, sinemanın temeli olarak gördüğü kurguyu, her sinema eserinde aynı şekilde kullanılan, değişmeyen bir yöntem olarak görmez. Ona göre, sinemanın teknolojisine ve sanatçının yaratıcılığına göre kurgu farklılaşır. Eisenstein, kurguyu beş başlık altında ele alır: metrik, ritmik, tonal, üsttonal ve entelektüel kurgudur bunlar. Ona göre, bu kurgu çeşitleri birbirinden bağımsız şeyler değildir. Birbirini izleyen durumlarıdır. Kurgu çeşitleri bir merdivenin basamakları gibi birbirini izler. Diyalektik bir süreç içinde birbirini izleyen bir süreçtir. Kurgu konusundaki görüşleri yanında, sinema kuramı çalışmaları içinde, sinemanın birçok alanıyla ilgili görüşleri yer alır. Sinemada görsel düzenleme, görüntü-ses ilişkisi, renk, ses, üzerinde durduğu konular olmuştur. O, sinemanın hem zihinsel süreçleri hem de uygulama süreçleri üzerinde kafa yormuştur. Bir film çekilmeye başlanmadan önce zihinsel olarak nasıl tasarlanır. Görselleştirme diye adlandırılan bu süreci, Eisenstein kendi filmleriyle ilgili olarak çekim öncesinde yaptığı çalışmalarda ortaya koymuştur. Bu şekilde sinemayla ilgili teknik ve estetik öğeler kâğıt üzerinde birer birer ortaya çıkmıştır. Onun bu çalışmaları incelendiğinde, bu öğelerin ne şekilde kullanılarak yaratıcı çalışmalar elde edildiği görülür. Eisenstein, zihinsel aşamayla ilgili bu çalışmalarını eyleme de dökmüştür. Kâğıt üzerinde ortaya çıkardığı şeyleri sinemanın kendine özgü teknolojisine, yani kameranın ve sesin yaratıcılığına uygulayarak filmlerini ortaya çıkartmıştır. Zihinsel sürecin eyleme dökülmesi de *görüntüleme süreci* olarak adlandırılır. O, görüntüleme sürecinin nasıl olması gerektiğini, kameranın teknik özellikleri dışında nerede konumlanması, nasıl bir optikle bakması, nasıl hareket etmesi gibi konuları bir uygulamacı olarak da gerçekleştirmiştir. Yine görüntüleme süreciyle ilgili olarak çekilmiş film parçalarının, yani çekimlerin bir bütünü oluştururken nasıl bir sistem içinde yer alması gerektiğini kurgu sistemiyle açıklamıştır. Onun sinemayla ilgili olarak yaptıkları, hareketli görüntünün resmetme yöntemini bir çoğaltım teknolojisi olmasının ötesinde, kendine özgü bir anlatım dili olduğunu keşfederek sanatın ortamına yöneltme çabalarıdır.

Eisenstein'ın anıları okunduğunda, onun sıradan bir çocuk olmadığı görülür. Sorgulayan, araştıran gözlemleyen, parçalayan ve yeniden toplayan, hayal gücü zengin bir çocuktur. O, sinemayı sanatların en ilerici olarak görür. Yaşadığı dönemin siyasal düşüncesini, teknolojisini ve sanatını anlayarak uzun ve yorucu bir çalışma sonunda ulaştığı noktada tabii ki eksiklikler vardır. Her sanatçının ve kuramcının eksiklikleri, çelişkileri olduğu gibi Eisenstein'ın da vardır. Filmlerinde düşüncelerini doğrudan ve düz bir şekilde sunmasını bir eksiklik olarak görenler bile, filmlerinin tutkulu ve sınırları zorlayan çalışmaları olduğunu kabul ederler. Sinema kuramcısı olarak birbiriyle çatışan görüşlerinden, açıklama eksikliklerinden, ideolojik olduğundan söz edenler, onun sinema sanatıyla ilgi-

li görüşlerinin sadece yaşadığı dönemin değil, kendisinden sonraki dönemin sinemacılarına da yol gösterici nitelikte olduğunu belirtirler. Eisenstein, hem yönetmen hem de kuramcı olarak sinemanın dâhisi olduğunu kanıtlarken, hareketli görüntüyü sadece filmleriyle değil, görüşleriyle de sanatın ortamına sokan dâhi sinemacıdır. Onun yaşam öyküsünü kaleme alan bir araştırmacının ilk sözleri şöyledir:

Eisenstein'ın olaylara ve dünyaya karşı sanatsal tepkisi, kamera merceğinin potansiyelinin çok ötesinde, yükseltilmiş bir bilinç düzeyine sahiptir (tıpkı Leonardo'nun duvar çatlaklarında *gördüğü* yüzler gibi onları elde tutmak için bilinçli bir çabanın harcanması gerekmektedir).¹²⁴

Sinema Kültürü: Görüntü, Ses, Hareket ve Zaman Boyutu

Lumière Kardeşler'in 1895 yılında gerçekleştirdiği ilk hareketli görüntü gösterisini hatırlayalım. Dikdörtgen şeklinde karartılmış bir salonda insanlar bir sahne gösterisi izler gibi koltuklarına oturmuşlardır. Önde sahnenin bulunduğu yerde, boydan boya bir perde. Arkada ise bir film gösterim aygıtı. Bu aygıt, özel bir odaya yerleştirilmiş objektifi açılan bir oyuktan izleyenlerin arkasından beyazperdeye yönelmiş durumda. Bu karartılmış ortamda, film gösterim aygıtının çalışmasıyla birlikte insanlar beyazperdenin yüzeyinde yepyeni bir görsel sunumla karşılaşır. Bunun adı sinemadır. Lumière Kardeşler'in *Trenin Ciotat Garı'na Girişi* adlı filmi yaklaşık 50 saniyelik bir gösterim olmuştur. Beyazperdede bir tren garında yolcuların trene bindiği mekân görülür. Gün ışığıyla aydınlatılmış olan bu mekânda, belli ki gelecek olan treni bekleyen insanlar, aşağı yukarı dolaşırlar. Bunlar kadınlı erkekli bir grup insandır. Bu insanlar, beyazperdenin yüzeyi üzerinde günlük yaşamda olduğu gibi sağa sola ve ileri geri hareket etmektedirler. Kamera, karşıdan bir insanın konuyu izlemesi gibi bir konumdadır. Birden beyazperdenin derinliğinden bir tren görülür. Tren beyazperdeye bakan gözün, yani kameranin üstüne doğru gelir ve giderek kameraya yaklaşır. Karanlık salondaki izleyiciler, birden trenin kendilerine doğru geldiğini fark ederler. Yaklaşan tren, doğrudan izleyenlerin üstüne gelmektedir. Doğal olarak böylesi bir şeyle ilk kez karşılaşan izleyiciler yerlerinden kalkarak salondan kaçmaya çalışmışlardır.

İnsanların yaşadığı bu deneyim, daha önceden bildikleri, yüzey üzerine yapılan resmetmeden ve sahne gösterilerinden çok farklıdır. Yaşamdaki bir durum, beyazperde üzerinde hareketli olarak ve belli bir süre içinde, ancak olayın gerçek süresinden daha kısa ya da uzun olarak görülür. Lumière Kardeşler'in bu ilk filminde, paniğe kapılarak salonu terk edenler sadece yeni bir teknik buluşun etkisinde kalmamışlardır. Yanılsama olarak yüzey üzerinde ortaya çıkan hareketli görüntünün ortaya koyduğu anlatım gücünün de etkisinde kalmışlardır. Bir trenin gara girişini gösteren bu 50 saniyelik hareketli görüntü parçası, yaşamın içinden alınan sıradan bir olayı, o güne kadar hiç yapılmamış bir şekilde, yüzey üzerine yapılan sanatlarda ve sahne sanatlarında ifade edilmesi mümkün olmayan bir şekilde yüzey üzerinde ortaya çıkarmıştır.

Karartılmış bir salonda beyazperde üzerinde bir trenin gara girişini izleyenler, yüzey üzerine kaydedilmiş bir gerçeğin yine yüzey üzerinde büyütülerek gösterilmesini izlemişlerdir. Bu süreç içinde kaydetmek ve mekanik olarak çoğaltmak söz konusudur. Hareketli görüntünün aygıtlarıyla gerçeğin çoğaltılması tarihsel açıdan üzerinde durulması gereken önemli bir konudur. İnsanoğlu tarihin ilk günlerinden beri yüzey üzerine resmedilen şeyleri mekanik olarak çoğaltarak yaygınlaştırmıştır. Yüzey üzerine kazıyarak resmetme tekniği ve baskı tekniği, tarihsel olarak yüzey üzerinde resmetme geleneğinin belirleyici bir aşamasını oluşturur. Baskı tekniği ve ardından gelen matbaa makinesiyle yüzey üzerine resmedilen şeyler, doğrudan makine yoluyla çoğaltılmaya başlanmıştır. Fotoğrafa ulaşıldığında ise, yepyeni bir resmetme teknolojisiyle, insan eli doğrudan süreç içinde olmadan makinenin marifetiyle çoğaltma başlamıştır. Bu şekilde, gözle görülen şeyler, yüzey üzerine kaydedilerek çoğaltılabilir olmuştur. Bütün bu çoğaltma teknolojileri yüzey üzerinde durağan olarak resmedilen şeylerin mekanik yoluyla çoğaltılmasına dayanır. Sinemayla birlikte, beyazperdenin yüzeyi üzerinde fotoğrafın durağan görüntülerinden, yani durağan anların birleştirilmesinden oluşan hareketli bir mekanik çoğaltma söz konusudur. Bu şekilde sinema, bir mekanik yoluyla çoğaltma teknolojisi olarak yüzey üzerinde fiziksel gerçekleri sergilerken köklü bir değişime de neden olmuştur. Hareketli görüntünün dünyası denildiğinde bu değişim sürecinde ortaya çıkan şeyler anlaşılmalıdır.

Sinema da diğer mekanik çoğaltma teknolojileri gibi insana yöneliktir. Nasıl ki yel değirmeni feodal toplumun simgesiye, sinema da buharlı makineler gibi Sanayi Devrimi sonrası toplumunu simgeler. Sinema denildiğinde tarihsel olarak belirli bir dönem ve o dönemin insanları da anlaşılır. Sinemanın dönemi bir geçiş dönemidir. Dönemin insanı da, kuşkusuz, bu değişimden payına düşeni almıştır. Onların günlük yaşamları, çalışma zamanı ve boş zaman olarak kesin bir çizgiyle ayrılmıştır. Çalışma zamanı, dönemin üretim ortamı olan fabrikalarda seri üretim süreci içinde geçen çalışma zamanı, insanın işine yönelmiş olarak çalıştığı, bütün davranışlarının bu süreç içinde kontrol edilerek düzenlendiği bir durumdur. Çalışma zamanı, kişinin kendi dışındaki kişiler tarafından kontrol edildiği bir zaman dilimidir. Sanayi Devrimi'nin ortaya çıkardığı toplumsal ilişkiler içinde insan, çalışma zamanını doğrudan düzenleyemeyen bir konuma gelmiştir. Bu düzenlemeler insanı, çalışma zamanı içinde diğer insanlardan uzaklaştıran bir durum ortaya çıkarmıştır. Dönemin insanı çalışma zamanında bağımlıdır ve kendi gibi olan diğer insanlardan uzaklaşarak, içedönük bir birey olmaya başlamıştır.

Çalışma zamanı dışında kalan boş zaman ise insanın özgür zamanıdır. Eğlence ve sanat etkinlikleri insanın boş zamanı içinde yer alır. Karartılmış sinema salonlarını dolduran insanlar, çalışma zamanı dışında kalan özgür zamanlarını tüketmek durumunda olan bireylerdir. Sinema, insanın günlük yaşamının kesin bir çizgiyle çalışma ve boş zaman olarak ayrıldığı bir dönemde, günlük yaşama girmiştir. Tiyatrolar, sahne gösterileri, sirkler, panayırılar yanında sinema salonları da dönemin yeni bir boş zaman geçirme mekânıdır. Sinema salonlarını dolduran insanlar, tiyatro sanatının günlük yaşam içinde yaygınlaştığı dönemin insanlarından da farklıdır. Onlar, hem üretici hem tüke-

tici olarak Sanayi Devrimi sürecinde ortaya çıkan yeni toplumsal yapının insanıdır. Fabrikaların ağırlıkta olduğu kentlerde yaşayan, demiryolu ve telgrafla kendi dışındaki dünyalara açılmış, dış gerçekliği, yani içinde yaşadığı yakın çevresi dışındaki olayları ve durumları da algılaması değişmiş bir insandır. Bu insanlar, geleneksel resmetme teknikleriyle yapılmış eserleri izleyen insanlardan farklıdır. Onlar, yüzey üzerindeki eserleri bir aygıt yoluyla izleme konumunda oldukları için, aygıt ve aygıtın oluşturduğu ortama uyum sağlama durumuna gelmişlerdir. Böylece, aygıt ve o aygıtı temsil edenlere bağımlı bir izleme alışkanlığı toplumsal yaşama girmiştir. Artık izleyici, aygıt ve aygıtın sahipleri tarafından yönlendirilen yeni bir durumla karşı karşıyadır.

Sinema, makinelerin günlük yaşama egemen olduğu bir dönemin aracı olarak, diğer makineler gibi dönemin insanına birçok yeni şey sunmuştur. Mekân ve olaylar, gidip görülmesi gereken bir coğrafi uzaklık olmaktan çıkmıştır. Sinema bütün mekânları ve olayları beyazperde yoluyla insanlara ulaştırmıştır. Boş zamanlarında sinema salonlarına gelen kişiler, uzak mekânları, yani kendi dışındaki dış dünyayı algılamalarını sağlayan bir aygıtın oluşturduğu ortamla karşılaşmışlardır. Boş zamanında para ödeyerek bu eyleme katılan insanlar tek tek değil grup halindedirler. Sinema, insanların diğer insanlarla bir araya gelerek izledikleri bir gösterebilir. Sinema salonlarında toplanan insanlar, aynı mekânda görsel bir sunuşla karşılaşırken, birlikte izlediği insanlardan giderek uzaklaşarak izleme konumundadırlar. Beyazperde karşısında kitle olarak toplanan insanlar gösterinin başlamasıyla birlikte tek tek bireyler haline gelirler. Sinema, sunduklarıyla insanları tek tek bireyler olarak yakalar. Dönemin insanının para ödeyerek katıldığı, bu boş zaman etkinliğinin en belirleyici özelliği ise, sinemanın iş zamanını, yani çalışma zamanını olumsuz olarak etkilememesidir. Bu anlamda bir boş zaman etkinliği olarak sinema, tarihsel açıdan, tam zamanında gerçekleştirilmiş bir buluştur.

Sinema 1900'lü yılların başında sadece film gösterileri yapan sinema salonları aracılığıyla günlük yaşama girmiştir. Sinema basit bir araç olarak değil, demiryolu, telgraf, fotoğraf gibi kitlelere yönelik bir araç olarak günlük yaşama girmiştir. Kitlelere yönelik diğer araçlar gibi sinema da topluma yeni kurallar ve örgütlenme düzenleri getirmiştir. İnsanların boş zamanlarında yer alan sinema, ekonomik bir yatırım, iş ve ticaret alanı olarak da düşünülmüştür. Sinemanın teknolojik olarak ortaya çıktığı bu dönemde liberal ekonomik sistemin benimsenmiş olması nedeniyle, sinema, bu ekonomik sistem içinde gelişmiştir. Bir tarafta film yapan üreticiler, diğer tarafta tüketici konumundaki izleyiciler vardır. Üretici ve tüketici arasındaki meta ise filmidir. Bu şekilde film, alınıp satılan bir meta olmuştur. 1900'lü yılların başında sinema liberal ekonominin oluşturduğu yapıda insanların boş zamanlarını dolduran bir eğlence ortamı olarak yaygınlaşırken, mekanik olarak kaydederek çoğaltma özelliği nedeniyle eğlence sınırlarını aşmıştır. Liberal ekonomi içinde sinema, kısa bir sürede kendine özgü bir ekonomik yapı oluşturarak başlı başına bir endüstri haline gelmiştir. Bütün bu gelişmelerden anlaşılması gereken şey, güçlü bir ekonomik temel üzerinde gelişen hareketli görüntünün, sadece eğlence amaçlı olarak sinema salonlarında kalamayacağıdır.

Sinemayla birlikte, beyazperdenin yüzeyi üzerinde, fotoğrafın durağan görüntülerinden, yani durağan anların birleştirilmesinden oluşan hareketli bir mekanik çoğaltma

söz konusudur. Bu şekilde sinema bir mekanik çoğaltma teknolojisi olarak yüzey üzerinde fiziksel gerçekleri sergilerken, köklü bir değişime de neden olmuştur. Bu değişim, bir yönüyle sinema teknolojisi, üretim süreci ve gösterim ortamıyla ilgiliyken, diğer taraftan ise anlatım biçimiyle ve görsel yapıyla ilgilidir. Sinema teknolojisi denildiğinde resmetme ve çoğaltma teknolojisi üzerinde durmak gerekir. Sinema, fotoğrafın resmetme tekniğini kullanır. Optik sistem, karanlık kutu ve ışığa duyarlı yüzey, fotoğrafın olduğu gibi, sinemanın da temel yapısal öğelerindendir. Yüzey üzerine resmetme tekniği fotoğrafla aynıdır. Farklı olan şey, hareketi durağan anlar olarak ardı ardına kaydetmesidir. Sinemanın teknolojisi, mekanik olarak çalışan bir teknolojidir. İnsan eli bu mekanik teknolojiyi yönlendiren durumundadır. Sinemanın teknolojisi, birbiriyile ilişkili olan farklı süreçleri ve bu süreçleri yönlendiren farklı meslek grubundan insanların birlikteliğini gerektirir. Bir nesne ya da durumun hareketli görüntü olarak yüzey üzerine kaydedilmesi, daha önceden hiç görülmemiş bir şekilde birden çok insanın bir araya gelerek çalışmasını zorunlu kılar. Sinema teknolojisi tek bir kişinin, fotoğrafta olduğu gibi, kullanarak gerçekleştirebildiği bir teknoloji değildir.

Hareketli görüntü, bir mekanik çoğaltma teknolojisi olarak kameranın optik yoluyla resmettiği yüzeyi, yani filmi çoğaltır. Bu çoğaltma, resmedilen yüzey olan negatif filmin baskı yapılmasıyla gerçekleşir. Baskı sürecinde hangi filmin ilk, hangisinin sonuncu olduğu anlaşılamaz. Her bir baskı, asıl olan, yani özgün olan negatife özelliklerini taşır. Bu şekilde fotoğrafın başlattığı mekanik çoğaltma tekniği sinemayla gelişmiştir. Fotoğraf yüzey üzerinde durağan olarak anları, durumları, eserleri çoğaltırken sinema, bütün bunları hareketli görüntü olarak çoğaltarak yaymıştır. Sinemanın teknolojisiyle becerdiği bu şeyler, insanların yüzey üzerinde resmetmekle ilgili olarak yapılan şeylere karşı bakışını da etkilemiştir. Artık bir tablonun ya da sahnede gerçekleştirilen bir gösterinin, o esere ya da o duruma ait olan özel durumu, tek oluşu ve özgünlüğü ortadan kalkmıştır. Bir sinema filmi eser olarak da bir tablo gibi tek değildir. Bir tiyatro eseri gibi her gösteriminde o gösterim anına özgü özellikler taşımaz. Onlarca sinema salonunda aynı film, aynı koşullarda gösterilebilir.

İnsanoğlu resmetmeye başladığı ilk günden beri, gözleriyle doğada gördüğü hareketli şeyleri yüzey üzerine resmetmeye yönelmiştir. Ortaya çıkan ürünler resim ve heykelde olduğu gibi durağandır. İnsanların gözleriyle gördükleri olayları ya da durumları sinemanın çok başarılı bir teknolojik süreçle beyazperdeye yansıtması çok önemli bir konudur. Sinemanın resim, fotoğraf ve sahne gösterilerinden çok farklı olmasının yanı sıra, sanki insanın gözleriyle görüyormuş gibi bir durum oluşturmaya çok etkilidir. Bir nesne ya da olay yüzey üzerine, yağlıboya resim, baskı resim, fotoğraf ya da hareketli görüntü olarak resmedilebilir. Bunların her biriyle farklı bir şekilde resmedilirken her birinin de ayrı bir ortam olduğunu belirtmek gerekir. Örneğin, konumuz, bir trenin gara girişi olsun, bu konu ortamın resmetme tekniğine göre yüzey üzerinde farklı bir görsel yapıda ortaya çıkar. Yağlıboya, baskı resmi ve fotoğrafın ortamında gara giren tren, malzeme, yüzey, ışık, renk, doku gibi görsel öğelerle birlikte kullanılan ortamın kendine özgü özellikleriyle yüzey üzerinde belirir. Sinemada ise durağan bir aygıt olan kamerayla yüzey üzerine kaydedilen resimlerden hareketli görüntü oluşur. Baskı resmi,

yağlıboya resimden, fotoğraf her ikisinden de farklı yenilikler getirmiştir. Bu nedenle, her yeni ortam kendine özgü yeni durumlar oluşturur demek yanlış olmaz.

Sözü edilen bütün bu ortamlar, görsel bir geleneğin içinde yer alırlar. Yani bunların hepsi nesnel olarak insanın görme duyusuna yöneliktir. İnsan, yüzey üzerindeki bu eserleri görür ve algılar. Örneğin, bir tabloya baktığımızda görme uyarımı ortaya çıkar ve tablo fiziksel, yani nesnel olarak algılanır. Bu şekilde görme uyarımıyla birlikte tablonun algılanması tamamlanır. Uyarım ortadan kalkınca tablonun algılanması sona erer. İnsan gözünde görme uyarımı ortadan kalktıktan sonra da görmenin sürmesini sağlayan teknolojik sistemi sinema sağlamıştır. Bu, görsel algılama açısından farklı ve yeni bir durumdur. Beyazperdede hareketli görüntüleri izleyenler, görsel algılamayla ilgili bir süreç içine girerler. Beyazperdenin sınırlı yüzeyi içindeki görsel düzenlemeler, bir tür estetik, yani algılama ve algılama duyusuna yönelik kararlardır. Bu kararlar sonucunda görsel olarak anlatılmak istenilen şey açıklanabilir, yorumlanabilir, yoğunlaştırılabilir. İşte bu şekilde, günlük yaşamda gördüğümüz bir trenin gara girişi, yeni bir bütünlük içinde beyazperdede görülür. Bütünlük olarak vurgulanan konu şudur: *Trenin Ciotat Garı'na Girişi* filminde olduğu gibi, çevremizde gerçekleşen olaylar bir süreklilik olarak bir bütünlük içinde gerçekleşir. İnsanlar beklerken, tren gara gelir ve durur; inecek olanlar iner ve bekleyenler de trene binerler. Olayın başlama ve bitiş süreci içinde kesinti söz konusu değildir. Bir bütünlük içinde süreklilik izleyen bu durumun, kamerayla kaydedilmesi Lumière'lerin yaptığından farklı şekilde de olabilir. Bir süreklilik olarak insanın gözü önünde gerçekleşen hareketin, sinema teknolojisiyle kaydedilmesi, parçalara bölünerek yapılır. Gerçek olay, akış süreci açısından değiştirilmeyebilir, ancak parçalara bölünerek kaydedilirken olayın etkisini artırmak, hissediş yoğunlaştırmak ya da yorumlamak kaygısıyla yeni bir bütün oluşturulur. İşte, bu şekilde, beyazperdede ortaya çıkan görsel sunuş, sinemaya özgü yeni bir görsel yapıdır.

Sinemanın oluşturduğu görsel yapı, tabii ki görsel bir geleneğin sonucudur. Kendi teknolojisinden kaynaklanan bu görsel yapı, yeni bir çevre oluşturmıştır. Bu çevrenin kendine özgü teknik ve görsel estetik öğeleri söz konusudur. Bu anlamda, sinema, insanları yeni bir görsel yapıya yönlendirme sürecini başlatmıştır. Bu süreci üç temel noktada ele almak gerekir. İlki 1895'te Lumière Kardeşler'in ilk film gösterimiyle başlayan, hareketli görüntü olarak yüzey üzerine resmedilen şeylerin sergilenmesidir. İkincisi ise hemen ardından, araya fazla bir zaman dilimi girmeden, bir mekanik çoğaltma teknolojisi olarak yaygınlaşması ve insanların boş zamanlarında yer almasıdır. Üçüncüsü ise, yüzey üzerinde kaydederek çoğaltılan bir teknoloji olarak sanatın ortamına girmesidir. İnsanın gözle gördüğü gerçeği yüzey üzerinde mekanik olarak çoğaltan sinemanın, bu anlamda vurgulanması gereken noktası, optik yoluyla gördüğü fiziksel gerçeği kaydederek çoğaltmasıdır. Fotoğraf gibi sinema da optik yoluyla fiziksel gerçeği yönlendirerek yüzey üzerine kaydeder. Bu şekilde, mekanik olarak çoğaltılan şey, fiziksel gerçeğinden kurtulur, yüzey üzerinde yeni bir şey olarak ortaya çıkar. Kameranin optik yoluyla gördüğüyle, insan gözünün gördüğü birbirinden çok farklıdır. Bu farklılığı ortaya çıkartan, insan gözüyle görülen fiziksel gerçeğin, sinemanın olanaklarıyla yönlendirmeyi sağlayan öğelerdir. Sinema kendi teknolojisine özgü bu öğeler yoluyla hem

bir mekanik çoğaltma teknolojisi olarak yayılmış hem de yeni bir alan olarak sanatın ortamına girmiştir. Sinemanın mekanik çoğaltma teknolojisi olarak sanatın ortamına girmesi, kendine özgü özellikler taşır. Bu durum, baskı teknolojisinin sanatın ortamına girmesinden farklıdır. *Walter Benjamin, Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı*¹²⁵ adlı ünlü denemesinde, mekanik çoğaltma teknolojilerine kadar sanat eserin kendine özgü özel atmosferi (aura) ve kült değerinden söz eder.

...Her olgunun biriciklik niteliğini yeniden-üretim yoluyla aşmak eğilimi atbaşı gitmektedir. Nesneyi betim aracılığıyla, daha çok kopyalar, yani yeniden-üretim yoluyla en yakın görünümü içersinde el altında bulundurma gereksinimi günden güne artmaktadır.¹²⁶

Bu şekilde, sanat eserin Ortaçağ ve Rönesans'taki özel atmosfer ve kült değeri değişmiştir. Ortaçağ ve Rönesans'ta sadece zenginlerin ve asillerin izleyebildiği sanat eserleri çoğaltma teknolojileriyle birlikte kitlelere ulaşmıştır. Fotoğrafla başlayan bu süreç, sinemayla gelişerek yaygınlaşmıştır. Bu durum, tabii ki, genel halk kesiminin sanatla olan ilişkisini değiştirmiştir. Mekanik çoğaltma teknolojilerinin yaygın bir sanat alanı olarak kitlelere ulaşması sinemayla olmuştur.

Sinema neyi anlatır? Sinema, Lumière'lerin ilk filminde olduğu gibi, yaşamın içinden alınan basit bir konuyu anlatır. Tarihte ilk kez kullanılan bir anlatım biçimini kullanır. Bu kendine özgü anlatım biçimi, diğer sanat alanlarında yoktur. Yaşamın sıradan bir parçasını yüzey üzerinde ifade edilememiş bir biçimde sunması, sinemayı sanatın ortamına taşımıştır. Demek ki, sinema diğer sanat alanlarından farklı bir ifade yeteneğine sahiptir. Sinema bunu nasıl sağlar? Sinema teknolojinin marifetiyle yapılan bir sanattır. Farklı ifade edebilme yeteneğini de teknolojisiyle sağlar. Onun kendine özgü belirleyici teknolojisi ise, hareketli görüntü kamerasıdır. Kısa adıyla film kamerası ya da kameradır. Film kamerası, karanlık kutu geleneğinden gelen ve fotoğraf makinesinden geliştirilmiş bir aygıttır. Bu nedenle de geleneğin oluşturduğu temel yapısal öğelere ve işlevlere sahiptir. Kamera, optikten oluşan mercek ve karanlık kutu şeklindeki gövdeden ibarettir. Kameranin gövdesi, ışığa duyarlı filmi taşıması yanında, hareketi durağan anlar olarak kaydeden kendine özgü bir sisteme sahiptir. Sinemacı kamerayı kullanarak neler yapabilir? Lumière'lerin ilk filminde kamera bir göz gibi konuya bakar. İşte, bu, kameranin konuya bakma konumudur. Böylesi bir kamera kullanımında nesne ya da durumun fiziksel gerçekliği içinde gösterilmesi söz konusudur. Aynı durumun bir de şu şekilde çekildiğini düşünelim: Kamera, garda tren bekleyen insanlardan sadece birisini gösterir. Bu insanın yüz ifadesi ve heyecanı diğer nesnelerden ayrılmış olarak görülür. Bu durumda kamera bütün konu içinde bir duruma yaklaşmıştır. Bu kullanılış şekli, kameranin konunun içine girmesidir. Kamera bir konuyla yaklaşarak, yakından bakan bir göz gibi, konunun belirli bölümlerini dışarıda bırakarak sadece bir bölümünü gösterir. Bu kullanılış şeklinde kamera, belirli bir bakış açısıyla, yani optikle konunun bir bölümünü öne çıkarır. Konunun belirli bir bölümü belirlenerek yoğunlaştırılır. Fiziksel gerçeği gösterme açısından, kameranin konuya bakmasına nesnel bir

durum ortaya koymak dersek; kameranın konunun içine girmesi konumu da öznel bir durum ortaya çıkartmaktır. Kameranın ne şekilde konunun içine gireceğini belirleyen kişinin öznel görüşü, kameranın konunun içinden belirlediği görüntüdür.

Kameranın konuya bakması ve konunun içine girmesi şeklinde kullanımlarında, konunun kamerayla yüzey üzerine kaydedilmesi sürecinde, fiziksel bir değişim oluşmaz. Garda tren bekleyen insanlar, fiziksel yapılarıyla beyazperdede görülür. Tren bekleyen bir insanın net olarak görülen görüntüsü netsizleşerek silikleşirken aynı görüntünün üzerinde geniş bir çimenlik alanda koşan bir çocuk görülür. Kameranın bu şekilde kullanılması, kameranın konuyu yeniden yaratmasıdır. Kamera kaydettiği konuyu, fiziksel gerçeğinin dışında kaydederek fiziksel gerçeğinin tamamen dışında beyazperdeye yansıtır. Kameranın önünde kaydettiği şey orta yaşlı bir insandır, ancak beyazperdede görülen ise, netsiz bir insan görüntüsü üzerinde sanki o kişinin geçmişini çağrıştıran bir çocuk görüntüsü söz konusudur. Kameranın kaydettiği konu, görüntüde yeni bir konunun yaratılması için kullanılmıştır. Kameranın konuya bakması, kameranın en basit kullanım biçimidir. Amaç, kaydedilen şeyi gerçekliğini bozmadan göstermektir. Diğer kullanımlarında ise, gerçekliğin yönlendirilmesi söz konusudur. Demek ki, kamerayla nesneleri ya da durumları fiziksel gerçekliği içinde ve fiziksel gerçekliğini yönlendirerek hareketli görüntü olarak kaydetmek mümkündür. Resmetme aygıtı alan kameranın bu kullanımları sinemaya özgüdür ve her kullanım şekli de kendine özgü anlam oluşturur.

Kamera hangi şekilde kullanılırsa kullanılsın, yüzey üzerine resmetme açısından aynı şeyi yapar. Kamerayla bir konunun kaydedilmesi için kameranın çalışarak selüloit parçasını (ışığa duyarlı filmi) pozlayarak resmetmesi gerekir. Bu şekilde kameranın bir kez sürekli olarak çalışmasıyla elde edilen selüloit parçasına *çekim* adı verilir. Selüloit parçasının yüzeyine kameranın yaptığı şey, kaydedilmesi istenilen konunun durağan karelerle resmedilmesidir. Bu şekilde elde edilen her bir kare resme, *görüntü* adı verilir. Kameranın kaydetme süreci sonunda elde edilen çekim, görüntü karelerinden oluşan bir film parçasıdır. Görüntüyü sağlayan şey, optik sistemdir. Film görüntüsü, insanoğlunun gözleriyle görmeye alışık olduğu şeyleri yüzey üzerinde mekanik bir çoğaltma olarak izlemesini sağlar. Kamera yoluyla elde edilen görüntü, fotoğrafta olduğu gibi, gözle görülen şeylerin geleneksel resmetme tekniklerinden farklı bir şekilde resmedilmesidir. Görüntü, kaydedilmiş olduğu konuyla ilişkilidir. Kameranın önünde fiziksel olarak var olan konu, görüntüyü oluşturan şeydir. Gözle bir konuya bakıldığında, konunun fiziksel varlığı onun içinde bulunduğu koşullarla ilişkilidir. Bu ilişkiler sonucunda konunun görsel olarak algılanması farklılaşır. Yani bir konunun tek şekilde görülüp algılanması diye bir şeyden söz edilemez. Bir konunun kamerayla elde edilen görüntüsü de böyledir. Kameranın teknik koşulları yönlendirilerek aynı konudan sonsuz sayıda birbirinden farklı görüntü elde edilebilir.

Kamera çalışmaya başladığında, tek tek fotoğraf karelerinden oluşan birbiri ardına sıralanmış görüntü karelerinin pozlandırılmasıyla resmetme süreci gerçekleşir. Hareketli görüntünün temel ögesi de tek tek durağan görüntü kareleridir. Selüloit parçası üzerindeki bu tek kare görüntüler, sinemanın teknolojisi sayesinde beyazperdede büyütülmüş olarak görülür. Sinemanın kendine özgü anlatım şekli, beyazperdenin yüzeyindeki görülmüş

tülerdir. Beyazperdedeki görüntünün yapısı denildiğinde üzerinde durulması gereken şey, beyazperdedeki görüntüyü ortaya çıkartan film şeridi üzerindeki tek tek görüntü kareleridir. Film şeridi üzerindeki tek bir görüntü karesi, dikdörtgen şeklinde sınırlandırılmış bir çerçevedir. Resmedilen yüzey, bu çerçevenin sınırlandırdığı görüntü alanıdır. Kameranın optik sistemi yoluyla gördüğü dünya, bu sınırlandırılmış alana yerleştirilir. Görüntü karesi, insanın görme sisteminin yaptığı sınırlandırmaya benzer şekilde, yataydan daha fazla dikeyde ise, daha az uzunluk içeren bir sınırlandırmadır. Yatay olarak daha uzun bir alanı kapsadığı için görüntü karesi yatay bir yönlendirme olarak kabul edilir. Görüntü karesinin yatay ve dikey sınırlandırması, teknolojisine bağlı olarak, değiştirilemeyen sabit bir sınırlandırmadır. Hareketli görüntü kamerası, fotoğraf makinesinde olduğu gibi yatay ve dikey olarak sınırları belirlenmiş bir yüzey sunar. Bu anlamda, sinemada özgür olarak yüzeyi sınırlandırma söz konusu değildir. Kamerası kullanan, teknolojinin yaptığı fiziksel sınırlamayı kullanmak durumundadır. Bu yönüyle, resim sanatındaki özgür anlayış sinemada yoktur.

Film karesinin sınırlandırılmış çerçevesi içinde, kameranın kaydettiği şeyler yer alır. Görüntü denildiğinde, kameranın film yüzeyine yaptığı kayıt anlaşılır. Fiziksel olarak ortaya çıkan şey, film şeridi üzerindeki durağan görüntü kareleridir. Yatay ve dikey olarak bu sınırlandırılmış çerçeve içindeki görüntü, insanlığın binlerce yıldır yaşadığı dünya üzerine kuruludur. Yaşamın çeşitli yönlerini içeren her olgu, görüntü karesi içinde yer alabilir. Bu şekilde görüntü bir ifade etme şekli olarak ortaya çıkar. Görüntünün anlattığı ve anlatma biçimi sinemaya özgü ve diğer resmetme tekniklerinden farklı bir ifade şeklidir. Daha önce sinemada kameranın farklı kullanımlarından söz etmiştik. Hangi şekilde kullanılırsa kullanılsın, sonuç olarak, kameranın yaptığı şey, film karesi içine görüntü kaydetmektir. Kamera bunu yaparken optik sistemi yoluyla boş film karelerini, yani çerçeveyi nesnelerle doldurur. Konunun çerçeve içinde kapladığı alan ve oluşturduğu boşluk şeklinde bir durum ortaya çıkar. Lumière'lerin filminde gara giren tren, çerçeve içinde kapladığı alan ve oluşturduğu boşluk açısından düşünüldüğünde, konunun içindeki nesneler, yani tren ve insanlar, içinde bulundukları gar mekânını açıklayan bir şekilde görülür. Nesneler bütün olarak ve nesnelerin dışında, çerçeve içindeki boşlukta mekân görülür. Bu anlamda mekânın görülebilmesi, nesnelerin çerçeve içinde oluşturduğu boşlukla ilgilidir.

Lumière'lerin sınırlandırılmış çerçeve içinde yaptıkları şey, nesneleri içinde bulundukları mekânla birlikte göstermektir. Bu şekilde, çerçeve içindeki nesneler bütün olarak görülür. Nesneleri bütün olarak göstermeye yönelik çerçeveleme şekli, insanların bir konuya uzaktan bakarak bütün yönleriyle görmesine benzer. Bu şekilde bütün olarak görülen nesnenin bir bölümü görülmek istendiğinde ise, insan konuya yaklaşır ve nesneyi içinde bulunduğu mekândan ayırarak sadece bir bölümünü görmek için yönelir. Bu durumda nesne bütün görüş alanını kapsar ve görüş alanı içindeki boşluklar giderek azalır. Çerçeve içinde görüntü oluştururken de kamerayı bu şekilde kullanmak söz konusudur. Lumière'lerden sonra gelen ilk öncü sinemacılar Edwin S. Porter'ın *Amerikalı Bir İtfaiyecinin Hayatı* adlı filminde nesneler çerçeve içinde hiç boşluk bırakmayacak şekilde yerleştirmiştir. Yani nesneleri bütün olarak değil, nesnenin ya da konunun

sadece bir bölümünü çerçeve içine yerleştirmiştir. Bu şekilde, nesne, çerçeve içinde hiç boşluk bırakmadan, içinde bulunduğu mekândan ayrılarak resmedilir.

Çerçeveyle sınırlandırılmış olan görüntü alanı içinde nesneleri, farklı büyüklüklerde yerleştirmek mümkündür. *Çekim ölçeği* olarak adlandırılacak bu olgu, nesnelerin görüntüde belli büyüklükte görülmesini sağlarken aynı zamanda sinemaya özgü bir ifade tarzını da ortaya çıkarmıştır. Kamera ile film şeridi üzerine bir konuyu resmeden aynı zamanda, optik sistem yoluyla konuyu farklı büyüklüklerde çerçevede gösteren durumundadır. Sinemanın ilk günlerinden beri hareketli görüntü kamerasıyla elde edilen her çekim, farklı çekim ölçeklerinden oluşur. Bunun anlamı şudur: Çekimlerle bir konuyu farklı farklı kaydetmek demek, aynı zamanda, o konuyu çerçeve içine farklı büyüklüklerle kaydetme seçeneğine sahip olmak demektir. Görüntü alanı içinde nesnelerin bu yerleştirmesi yapılırken, sinemaya özgü ifade şeklini yönlendiren olgu, kameranın konuyla ilişkisidir. Nesneler kameraya göre nasıl bir konumda duruyor ve kamera bu nesnelere hangi konumdan bakıyor. Kameranın nesneye karşı konumlandırılmasıyla ilgili bu konular, görüntü alanı içinde nesnenin ne şekilde yer alacağını belirler. Görüntü olarak film şeridinde kaydedilen nesneler, film karesinin fiziksel sınırlılığine, yani çerçevenin oluşturduğu görüntü alanına göre küçültülerek resmedilir. Film şeridinde küçültülerek kaydedilmiş olan görüntüler, beyazperdede büyütülerek gösterilir. Sinemada, gerçek hayattaki nesneler önce defalarca küçültülerek yüzeye kaydedilir, sonra defalarca büyütülerek beyazperdede gösterilir. Nesnelerin yaşamdaki fiziksel durumu düşünüldüğünde, ne film şeridi üzerindeki görüntü, ne de beyazperde üzerine yansıtılan görüntü oran açısından fiziksel gerçeği yansıtır.

İnsan, çevresini duyu organları yoluyla algılar. Duyu organlarımız dünyaya açılan kapılarımızdır. Yaşamdaki nesnelerin bizi etkileyen güçleri, yani uyaranları bizim o nesneyi algılamamızı sağlar. Nesneler bir uyaran olarak insan organizmasına fiziksel uyarıcılar iletir. Fiziksel uyarıcılar, insanın belli duyu organına yönelik olarak organizmaya ulaşır ve sinir sistemi yoluyla beyne ulaşarak duyum gerçekleşir. Bu sürecin sonucunda insan çevresini algılar. İnsan çevresini farklı uyaranlara yönelmiş olan duyu organlarıyla algılar. Görme, işitme, tat alma, koklama ve dokunma beş temel duyu olarak tanımlanır. Bu organlardaki duyu hücreleri çevreden gelen uyaranlara karşı duyarlıdır. Görme ve işitme duyularımız diğerlerinden daha çok kullanılır. Tarihsel olarak bakıldığında, toplumsal yaşamında insanoğluna yön veren, görme ve işitme organları olmuştur. Konuşma bile görme ve işitme üzerine gelişmiştir. Yüzey üzerine resmeden de yüzey yoluyla insan organizmasına uyaran iletir. Bu uyaranlar görme duyusuna yöneliktir. Geleneksel ve fotoğrafın resmetme teknikleriyle de görme duyusuna yönelik uyaranlar söz konusudur. Bu anlamda, yüzey üzerine yapılan sanatlar denildiğinde, görme duyusuna yönelik çabalar anlaşılır. Bu sanatlar, görme duyusu üzerine yapılandırılmıştır. Hareketli görüntünün ilk bulunuşu ve mekanik çoğaltma teknolojisi olarak kullanıldığı ilk günlerinde durum farklı olmamıştır. Hareketli görüntü, beyazperde yüzeyinden görme duyusuna yönelik uyaranlar üzerine kurulmuştur. Yeniden sinemanın temel yapıtaşı olan görüntü konusuna dönersek, görme duyusuyla karşılaşırız. Kameranın çalıştırılmasıyla elde edilen çekim, beyinde görme duyumunu oluşturarak algılamayı sağlayan bir yapıdır.

İnsanoğlunun tarihsel süreç içinde yarattığı kültür ve uygarlık, çevreden gelen fiziksel uyaranlardan etkilenerek harekete geçen duyu organları yoluyla olmuştur. Görme ve işitme duyusu birincil sırada yer alır. Uygarlığın temelini oluşturan dil, konuşma duyusuna dayanır. İnsan beyni yaratıcı süreçler içinde yer alıyorsa, kuşkusuz, görme organı beyni yönlendirir. Görme ve işitme organlarının insanın tarihsel gelişim sürecinde bu kadar önemli etkileri olmasına rağmen yüzey üzerine resmetme teknikleri, sadece göze yönelik olarak gelişmiştir. İşitme organına yönelik bir uyaran söz konusu olmamıştır. Oysa, doğada gözle görünen her canlı nesnenin kendine özgü bir sesi vardır. İnsanoğlu nesneleri yüzey üzerine hareketsiz ve sessiz olarak resmetmiştir. İşitme duyusuna yönelik bir uyaran söz konusu olmamıştır. Lumière Kardeşler'in ilk filminde yüzey üzerinde hareket ortaya çıkmıştır; ancak gara giren trenin sesi duyulmamıştır. Bu anlamda, sinema da görsel bir yönlendirme olarak ortaya çıkmıştır. Kamera önündeki insanların, oyuncuların sesleri de duyulmamıştır. Oysa, sesi insanın organizmasından ve görme sisteminden ayırmak mümkün değildir. Hareketi yüzey üzerinde resmeden sinemanın işitsel boyut oluşturmamış olması tuhaf karşılanmıştır. Ünlü Rus edebiyatçısı Maksim Gorky, 1886'da Lumière'lerin buluşunu izlediğinde, "Renk yok, ses yok. ...Hareketin sessiz gölgesi"¹²⁷ sözleriyle şaşkınlığını dile getirmiştir. Onun şaşkınlığı, sinemanın görmeyle birlikte işitme duyusuna yönelmemiş olmasından kaynaklanır.

Yüzey üzerinde resmetme geleneği açısından düşünüldüğünde, görsel uyaranlar yaşamda olduğu gibi aynı anda işitsel uyaranlarla birleştirilmemiştir. Çizerek, boyayarak, kazıyarak resmetme tekniklerinde ve fotoğrafın resmetme tekniğinde işitme boyutu hiç olmadığı gibi, sinemanın ilk günlerinde, beyazperdedeki görüntüler, işitme boyutu olarak gösterim sırasındaki müzik ve açıklamalarla desteklenmiştir. Yüzey üzerindeki görüntülerle birlikte işitme duyusuna yönelmeyi sinema başarmıştır. 1926 yılında yapılan Alan Crosland'ın (1894-1936) *Don Juan* adlı filmi, görüntüyle sesin (bu filmde müziğin) aynı anda sergilendiği ilk sinema eserdir. Yine, Alan Crosland, *Caz Şarkıcısı* (1927; *The Jazz Singer*) adlı filminde ise müziğin yanı sıra oyuncuların konuşmalarını da görüntüyle uyumlu olarak sergilemiştir. Bu şekilde sinema görüntü, hareket ve ses boyutu'nu ortaya koyan bir ortam haline gelmiştir. Sinema yüzey üzerine resmetme geleneğine teknolojik olarak yeni bir boyut eklemiştir. Sinema artık görsel ve işitsel bir ortamdır.

Yeniden konunun başına, çekim ve görüntü konusuna dönelim. Kameranın kaydettiği görüntü, o görüntüyü oluşturan nesnenin sesiyle bir bütündür. Sesin bir teknolojik gelişme olarak görüntüyle birleşmesi, mekanik bir çoğaltma teknolojisi olan görüntünün yine mekanik bir çoğaltma teknolojisi olan ses kayıt aygıtlarıyla bir araya gelmesidir. Sinemanın görsel boyutuyla sanatın ortamına girdiği bir dönemde sesle birleşmesini Pudovkin şöyle değerlendiriyor: "Ancak, sesin teknik gelişmesi ile bunun bir anlatım aracı olarak kullanılması arasında büyük bir başkalık vardır."¹²⁸ Ona göre, sesin birinci görevi, film içeriğinin anlatım gücünü artırmaktır. Beyazperdede bir görüntüyü izleyenler de görüntüyü işitme duyusuyla birleştirerek bir bütün olarak yapılandırma eğilimindedirler. Psikolojideki gestalt olgusu, görüntü ve ses birlikteliği için de geçerlidir. Bu şekilde, sinema görüntü ve sestten oluşan bir ifade biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Görün-

tü gibi sesin de teknik özellikleri, kendine özgü bir ifade etme yolu ortaya koymuştur. Sesi ortaya çıkartan kaynak, insan sesi, müzik ya da ortam sesi giderek görüntünün teknik ve görsel öğeleriyle karşılıklı ilişki içine girmiştir. Sinemanın sanatın ortamına girdiği dönemde, görüntü ve ses, bir bütün olarak sinemanın temel öğesi olan hareket boyutunu desteklemiş ve sinemanın büyümlü gücü zaman boyutunu ortaya çıkarmıştır.

Sinema yüzey üzerine nesnelerin görüntüsünü kaydederken, kendiliğinden hareketi de ortaya çıkartır. Nesnelerin fiziksel olarak gerçekleştirdikleri hareket sinemayla birlikte ilk kez yüzey üzerinde ortaya çıkmıştır. Bu yönüyle fotoğrafın durağan görüntüsünden yeni boyut ortaya çıkmıştır. Bu, hareket olgusudur. Sinemayla ilgili olarak hareket boyutu denildiğinde anlaşılması gereken, ikiboyutlu beyazperde yüzeyinde nesnelerin fiziksel hareketleriyle ortaya çıkartılması ve hareketin diğer görsel öğelerle birlikte oluşturduğu ortam, yaratılan boyuttur. Beyazperde yüzeyinde ortaya çıkan görüntüyle ilgili üç temel hareket söz konusudur. İlki kameranın önündeki nesnelerin hareketidir. İkincisi kameranın hareketi, üçüncüsü ise çekimlerin birbiri ardına eklenmesiyle oluşan harekettir. Hareketli görüntü yoluyla bir düşüncenin açıklanması ya da pekiştirilmesi gerektiğinde, ilk düşünülmesi gereken öğe, o konunun kamera önünde nasıl hareket etmesi gerektiğidir. Lumière'lerin ilk filminde, garda sağa sola hareket eden insanlar ve çerçevenin derinliğinden kameraya doğru hareket eden bir tren görülür. İnsanların garda treni beklemeleri ve trenin gara girişi açıklanmak isteniyorsa ya da trenin perona giriş heybetli bir şekilde, yani pekiştirilmiş olarak gösterilmek isteniyorsa, ilk düşünülmesi gereken şey, bu nesnelerin kamera önünde nasıl hareket etmesi gerektiğidir. Nesnelerin hareketi bu şekilde kontrol edildiğinde, beyazperdede ortaya çıkan konunun anlattığı şey yönlendirilmiş olur.

Hareketli görüntü kamerası, Lumière'lerin ilk filminde olduğu gibi hareketsiz olarak yerinde duran bir aygıt değildir. Nesneler gibi kamera da hareketlidir. Kameranın hareketi, nesnelerin hareketinden ayrı bir olgudur. Bu noktada şöyle bir durum ortaya çıkar: Kameranın önündeki nesneler hareketlidir, yani görüntünün nesnesinde temel bir hareket söz konusudur. Kamera bu temel hareketi kaydederken hangi nedenlerle hareket etmesi gerekir? Nesnenin hareketine temel hareket denildiğinde, kameranın yaptığı hareket, temel harekete bağlı ikincil harekettir. Nesnenin hareketiyle birlikte kameranın da hareket etmesi durumunda, kamera kaydettiği nesneden ayrı bir hareket yapar. Bu ikincil hareket nesnenin hareketinden bağımsız olarak gerçekleşmesine rağmen, kameranın hareketi nesnenin ya da konunun hareketinden ayrı düşünülmez. Kamera hareketi, temel hareketi destekleyen ya da yönlendiren bir olgudur. Konunun açıklanmasına yardım eder. Kamera önündeki bir konu, genellikle, o konuyu oluşturan küçük parçalardan ibarettir. Bu parçaların bütünüle ilişkisini sağlarken kameranın yaptığı hareketler, görüntünün anlatımına yardımcı olur. Sinemada bir çekim elde edildiğinde, hareket konusuyla ilgili olarak, nesnelerin ve kameranın hareketleri yüzey üzerine kaydedilmiş olur. Başka bir deyişle, hareketli görüntü denildiğinde, film şeridi üzerinde görüntülerde hareketli nesnelerin hareketli kamerayla kaydedilmesi anlaşılır.

Sinemanın kendine özgü bir özelliğinden söz etmiştik. Sinema bir konuyu parçalara bölerek kaydeder ve bu parçaları yeniden birleştirerek sinemaya özgü bir bütün oluş-

turur. Bu süreç, çekimlerin birbirinin ardına eklenmesiyle oluşur. Bir filmin en küçük birimi çekimdir. Çekimler ardı ardına eklenerek sahneyi, sahneler birbirine eklenerek ayrımı, ayrımlar birbirine eklenerek filmi ortaya çıkarır. Çekimler, sahneler ve ayrımlar birbiri ardına eklendiğinde beyazperdede yeni bir hareket ortaya çıkar. Nesnelerin ve kameranın hareketinden farklı olarak görüntü parçalarının bir araya gelmesinden oluşan bu hareket, sinemaya özgü bir olgudur. Çekimlerin, sahnelerin ve ayrımların değişmesi görüntü boyutunda hem hareketin ilerlemesi hem de hareketin görsel gelişmesi olarak hissedilir. Nesnelerin hareketi ve kameranın oluşturduğu ikincil hareket üzerine eklenen bu üçüncü hareket tek başına çekimlerle değil, çekimlerin birbiriyle ilişkisi sonucunda ortaya çıkar. Bu anlamda bir çekimden diğer bir çekime geçişi sağlayan değişim an'ı önemli bir olgu olarak ortaya çıkar. Çekimlerin birbiriyle ilişkisini sağlayan şey, bu değişim an'ıdır. Kesme, kararma-açılma, zincirleme gibi görüntüsel geçiş öğeleri olarak adlandırılan bu değişim an'ının belirleyicileri kurgu süreciyle ortaya çıkar. Bu nedenle, üçüncü hareket, sinemada kurgu süreciyle yaratılır. Kurgu birçok olguyu içeren karmaşık bir süreçtir. Kurguyla beyazperdede anlatılmak istenilen konuya uygun olarak çekimler birleştirilirken kendiliğinden üçüncü hareket ortaya çıkar.

Nesnelerin hareketi, nesneleri kaydeden aygıtın, yani kameranın hareketi, kameranın üzerine kaydettiği yüzeyin hareketi bir bütün olarak düşünüldüğünde sinemaya özgü bir olguyla karşılaşılır. Teknik bir süreç sonucunda birbirinden bağımsız bu üç hareketin bir araya gelerek görüntüde yarattığı hareket boyutu, hem sinemanın teknolojisi hem de sanatın ortamındaki durumuyla ilgili özel bir olgudur. Bu anlamda, üzerinde durulması gereken bir konu daha vardır. O konu da şudur: Beyazperdedeki görüntüler yoluyla yaratılan hareketin izleyenler tarafından nasıl algılandığıdır. Sinema teknolojisinin ortaya çıkış sürecindeki gelişmeleri, özellikle de *Fi olayını*, yani görme sistemimizdeki bir kusur nedeniyle durağan nesneleri hareketli olarak nasıl gördüğümüzü hatırlamak gerekir. Evet, nesnelerin hareketi, kameranın ve çekimlerin ardı ardına gelmesinden oluşan birbirinden farklı hareketler söz konusudur; ancak görsel açıdan hareketin algılanması, görme kusuru nedeniyle ortaya çıkan görsel bir yanılsamadır. Hareketli nesneler yüzey üzerine hareketsiz görüntüler olarak kaydedilir; bu hareketsiz görüntülerden hareketli görüntü ortaya çıkarma sinemaya özgü bir olgudur. Sinemada hareketin hem teknolojik olarak ortaya çıkartılması hem de algılanması karmaşık bir süreçtir. Hareketli nesne önce yüzey üzerinde durağanlaştırılır ve bu durağan görüntülerden hareket ortaya çıkar. Hemen anlaşılabileceği gibi, bu konuyla ilgili birçok çelişik durum söz konusudur. İnsanoğlu yüzey üzerinde hareketin elde edilmesinden çok önce hareket olgusuyla ilgilenmiştir.

Antik dönem düşünürlerinden *Elealı Zenon* (İÖ 490-430) hareketin gerçek bir şey olmadığını, yanılsama olduğunu ispat etmeye çalışmıştır. Ona göre nesneler bir madde olarak yapılarını sürekli korurlar ve bütün evren maddelerle kaplı olduğuna göre hareket diye bir şey söz konusu olamaz. Bu görüşünü kanıtlamaya yönelik olarak dört ünlü hareket paradoksunu ileri sürer. Konumuz açısından Zenon'un üçüncü paradoksu önemlidir. Bu paradoksunda Zenon şöyle der: Bir noktadan başka bir noktaya giden ok, havada durmaktadır. Eğer bir nesne kendi kapladığı yerde duruyorsa, havadaki ok her

an kapladığı yerde durur. Yani havadaki ok, kesintisiz bir hareket oluşturmaz. Hareket halindeki ok, aslında durgun durumlardan oluşur. Ok'un hareket etmesi söz konusu olamaz. Zenon'a göre hareket imkânsızdır. Sonsuz bir yol üzerinde hareket eden nesne, temelde birbiri ardına eklenen durgun, donuk noktalardan oluşur. Hareket işte bu durgun noktaların birbirine eklenerek birleşmesinden oluşur. Zenon'a göre, hareket imkânsız bir şeydir. Hareket diye gördüğümüz şey yanılısamadır.

Eleali Zenon, çağlar önce, sinemayla birlikte insan yaşamına giren yüzey üzerinde yanılısma olarak hareket olgusunu açıklamıştır. Gilles Deleuze (1925-1995) ise XX. yüzyılda yaşayan bir düşünür olarak sinemayı hareket boyutuyla değerlendirmiştir. Deleuze, Sanayi Devrimi sonrasında ortaya çıkan sinemanın belirleyici özelliğinin, kendiliğinden yüzey üzerinde hareketi oluşturmaya başladığını belirtirken, yüzey üzerinde *hareket-görüntü* konusunda kendi kanıtını ortaya koyan sinemanın görmezlikten gelinemeyeceğini vurgular.¹²⁹ Sinemanın durağan fotoğraf karelerinden oluşması, yani sabit görüntülerden yola çıkması, Deleuze'e göre, bunun durağan fotoğrafların sunulması olarak anlaşılması doğru olmaz. Kısacası, sinema hareketin eklendiği bir görüntü vermez, doğrudan doğruya bir hareket-görüntü verir.¹³⁰ Ona göre, sinema hareketsiz bir bölüm ve soyut hareketin birleşmesinden oluşan hareketli bir bölüm verir. Sinemayı herhangi bir an'ı, süreklilik duygusu verecek şekilde, hareketi yeniden üreten bir sistem olarak görür. Özellikle sinemanın ilk döneminde kendiliğinden hareketi oluşturmalarının düşünce yaratıcılığı açısından önemli olduğunu belirtir. Hareket-görüntü, sinemanın saf halini ortaya çıkartan şeydir. Deleuze, sinemayı sadece sanatın ortamında değil, insana düşünce sunan ve düşünmeyi harekete geçiren bir olgu olarak görür. Bu anlamda, sinemanın temellendiği iki olgu, hareket ve zamandır. Onun deyişiyle, hareket-görüntü ve zaman-görüntü, sinema yoluyla düşünce tarihine yapılan önemli bir katkıdır.

Görüntü, sinemanın temel yapısal ögesidir. Görüntü, beyazperdeye birçok olguyla birleşerek yansır. Sinema görüntüdür, ancak görüntüyü hazırlayan bir metin (senaryo), oyuncular, dekor, ışık, kamera, kurgu gibi sinemanın kendine özgü olgularından söz etmek gerekir. Sinemanın görsel boyutu bunlarla birlikte ortaya çıkar. Aynı şekilde ses de görsel boyuta eklenerek, görsel işitsel sunum yaratılır. Görüntü ve sesle ilgili bütün öğeler tek tek öneme sahiptir. Senaryodan başlayarak, kamera, ışık, dekor, ses, kurgu gibi her bir öğe için sinemayla ilgili olarak detaylı açıklamalar yapmak mümkündür. Bütün olarak filmi oluşturan bu öğelerden biri, farklı bir şekilde kullanıldığında ortaya farklı bir film çıkabilir. Bu anlamda sadece kurgu filmin temelidir, bir film kurgu sürecinde ortaya çıkar demek, diğer öğelerin belirleyiciliğini görmezden gelmek olur. Kurgu sabit kalıp senaryo, oyunculuk, ışık değiştiğinde, film de değişir. Bu öğelerin filme olan katkıları farklı düzeyde olabilir, ancak bir öğeyi öne çıkartarak film sanatını neredeyse bu öğenin sonucu görmek doğru değildir. Görüntü ve sesle ilgili öğelerin birlikteliğiyle bir filmde doğan düzen, yani ritim önemlidir. Sinemanın nesnel öğelerinden yola çıkarak hareket boyutundan söz etmiştik. Hareket boyutu, sinemanın görsel yapısı içindeki öğelerin sonucudur ve sesle ilgili öğelerle de desteklenir. Görüntü, ses ve hareket boyutunun bir filmde doğurduğu düzen ise *zaman boyutu*'dur. Özellikle sinema-

nın sanatın ortamına girdiği durumda, bir filmin belirleyici ögesi zaman boyutuyla olan ilişkisiyle ilgilidir.

Sinemanın film yüzeyi üzerine kaydetme sürecini hatırlayalım. Film kamerası içindeki film, objektifin arkasında bir süre durur kaydeder, ilerler ve bir sonraki kareyi kaydeder. Her bir film karesi olarak kaydedilen görüntü, çok kısa bir zaman dilimini temsil eder. Sinema tek tek film karelerinden oluştuğuna göre, sinema için çok kısa zaman dilimlerinden oluşan bir bütün diyebiliriz. Bu durumda, bir film denildiğinde, küçük küçük zaman dilimlerinden oluşan, bir zaman olgusu söz konusudur. Bu olguyu anlayabilmek için zaman kuramıyla ilgili olarak bazı konuları açıklamak gerekir. Zaman kuramıyla ilgili temel kavramlardan daha önce söz etmiştik. Düşünürlerin farklı önermeleri olmakla birlikte, zamanın ileriye doğru tek yönlü aktığı genel olarak kabul edilir. Bu konu daha çok geçmiş ve gelecek zamana yüklenen anlama bağlıdır. Kimi düşünürler, geçmiş ve geleceği kesin olarak birbirinden ayırırlar. Geçmiş olmuş ve bitmiştir. Geleceğin ise önü açıktır. Geleceğe yönelik tasarım yapılabilir. Bazı zaman kuramcıları da geçmiş ve gelecek arasında kesin bir ayırım olmadığını söylerler; çünkü tek bir zaman vardır, o da şimdiki zamandır. Yani *şimdi*'dir. Seçilen bir şimdiye göre geçmiş ve gelecek zaman belirlenir. Geçmiş ve geleceği belirleyen şimdidir.

Şimdi ne zamandır? Ağzımızdan bu söz çıkarken zaman ilerler ve şimdi, geçmiş mi olur? Zamanın nesnel (saat zamanı) olarak bir cetvel üzerinde aktığını düşünürsek, şimdilerden oluşan donuk noktalarından, yani an'lardan oluşan bir ilerleme söz konusudur. Şunu da unutmayalım, zamanın şimdilere ya da an'lara bölünüp bölünemeyeceği de tartışma konusudur. Yani zaman, hem küçük parçalara bölünebilir an'lar olarak, hem de küçük parçalara bölünemeyen an'lar olarak görülmektedir. Zamanı, an'lara bölünebilen bir durum olarak kabul edersek, şimdi, belirleyici bir durumdur. Geçmiş ve gelecek şimdiye göre oluşur. Sinemayı da bu zaman anlayışına göre değerlendirebiliriz. Her film karesi, belli bir durumu içeren dondurulmuş bir şimdi'dir. Film, dondurulmuş 'şimdi'lerin sürekliliğinden oluşur. Kamera bir film karesini kaydettiğinde o şimdi, bir sonraki karede yeni bir şimdi'nin kaydedilmesiyle geçmiş olur. Bu şekilde, bütün kareler, yani çekimlerin hepsi geçmiş zamandır. Kamera nesneyi içinde bulunduğu şimdiki zamanda yüzeye kaydeder, ancak nesne kaydedilen yüzey üzerinde geçmiş zamana dönüşür.

Film yüzeyi üzerine kaydedilen her şeyin geçmiş zaman olması, yüzey üzerine kaydetme süresiyle ilgili bir konudur. Zamanı an'lara bölünemez bir durum olarak kabul edersek, geçmiş ve geleceğin birbirinden kesin bir şekilde ayrılmadığı şimdinin ayrı bir öge değil, öncesi ve sonrasıyla bir bütün olduğu söz konusudur. Sinema yüzey üzerine kaydetme teknolojisi dışındaki öğeleriyle (özellikle kurgu süreciyle) geçmiş ve geleceği kesin çizgilerle birbirinden ayırmadan beyazperdeye yansıtabilir. Beyazperdeye yönelik olarak kamera önünde oluşturulan durumlarla ve kurgu süreciyle yaratılan sinemaya özgü öyküde, geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman yönlendirilebilir. Hatta tersine bile çevrilebilir. Bu yönlendirme süreci, film kamerasının kaydettiği tek tek film karelerindeki şimdiki zamanlardan yola çıkarak yapılır.

Zaman kuramıyla ilgili iki konudan daha söz etmek gerekir: Bunlar, nesnel zaman ve öznel zamandır. Tamamlanmış bir filmin nesnel (saat) zamanı, o filmin akış süresidir.

Saatle ölçülebilen süresidir. Nesnel zamanı ortaya çıkartan çekimlerin birbiri ardına gelerek oluşturduğu uzunluktur. Öznel zaman ise, nesnel zaman süresinde hissedilen psikolojik zaman süresidir. Bir filmin nesnel zamanı ölçülebilir, yani nicelikle ilgilidir. Öznel zaman ise nitelikle ilgilidir. Filmin çekim, sahne ve ayırım süreleri o filmin oluş süresi, yani nesnel zamanıdır. Öte yandan, bu nesnel zaman içinde o filmin kendine özgü zaman boyutunu ortaya çıkartabilmek için kameranın kaydettiği şimdiki, geçmiş ve gelecekle birlikte yeniden yağmurak söz konusudur. Kameradan kurguya, senaryo- dan oyuncuya bütün yapım öğeleri bu sürecin içindedir. Bu şekilde, nesnel zaman olarak ortaya çıkan bir sürenin yoğunluğu farklılaşır. Bunun anlamı şudur: 90 dakikalık bir film, izleyeni içine çeker ve ona insanlık tarihinin 50 yıllık bir dönemini sunarken, 90 dakikalık akış süresi, yani nesnel zaman çok kısa bir süre olarak algılanır. Tamamen tersi bir durumda, film izleyiciyi nesnel zamanda içine çekemez ise, izleyici iki tane 90 dakikalık bir süre harcadığını hisseder. Sonuç olarak bu iki filmdeki öznel zaman birbi- rinden farklıdır. Tabii ki, bu konudan ayrı olarak, filmin öyküsünde oluşturulan zaman da söz konusudur. Yani yaşamda 2-3 saat süren bir olayın 90 dakikada anlatılması gibi. Öznel zaman, yani hissediş zamanı, o filmin nesnel zamanında ortaya çıkar; ancak doğrudan nesnel zamana bağlı bir konu değildir. Bu anlamda zaman boyutu açısından konuyu değerlendirirsek, şunu söylemek gerekir: Bir filmin belirleyici öğesi o filmin öznel zamanını oluşturmakla ilgilidir. Her bir çekimin, sahnenin ve ayırımın akış süresi vardır. Filmin akış süresi bunların toplamından oluşur. Bütün bu toplam akış süresin- de, öznel zaman hissedilir. Bu hissedişin az ya da çok yoğunlukta olması ritmi yaratır. Hissediş azaldığında ritim düşer, hissediş yükseldiğinde, yani öznel zamanın süresi his- sediş olarak arttığında ritim artar. Nesnel zamandan başlayarak öznel zamana doğru filmin bütününe yansıyan şey ritimdir.

Bir filmi şekillendiren en önemli öğenin zaman olgusu olduğunu vurgulayan sinema sanatçıları da vardır. Ünlü Rus yönetmen *Andrey Tarkovski* (1932-1986) şöyle diyor:

Filmsel görüntüye, bir çekim süresince zaman akışını yansıtan *ritm*, tam anlamıyla egemendir. Zaman akışının kişilerin davranışlarında, canlandırma biçimlerinde ve ses düzeyinde de gözlemlenebileceği olgusu tamamen tâlidir ve –kuramsal olarak ele alındığında– bunlardan tamamen vazgeçilse bile gene de söz konusu filmin vardı- ğı zedelenmez. Örneğin, oyuncusuz, müziksiz, dekorsuz, hatta kurgusuz bir film kolaylık- la tasavvur edilebilir. Bir planında zaman akışını sezemediğimiz bir film asla düşünülemez.¹³¹

Sinema sadece görüntü, ses, hareket, zaman boyutlarıyla sanatın ortamına girmemiştir. Bunların yanı sıra sinemanın ortaya koyduğu anlatım biçimiyle devrimci bir anlayış sergilemiş olması da önemlidir. Sinema kendine özgü teknolojisiyle, çoğaltarak yayan bir sanat olarak geleneksel anlatım biçimlerini kökten değiştirmiştir. Sinema salonun- da ışıklar sönüp de, film gösterim aygıtı çalışmaya başladığında, beyazperdede hareketli görüntüler belirir. Beyazperdedeki görüntülerin görünüşü, salondaki insanlara tek tek yönelmiş gibidir. İki-boyutludur, gerçek nesnelerden büyüktür ve yanlısalar, yaşamın

her alanına açılmıştır. Mekanik bir çoğaltma teknolojisi olarak yeni bir sanat ortamıdır. Hem geleneksel resmetme tekniklerinin, hem sahne ve gösteri sanatlarının, hem yazın sanatının, hem de fotoğrafın izlerini taşır. Geçmiş kapsar, geçmişe kapalı değildir. Tarihsel bir süreç içinde ortaya çıkan farklı sanatları, sinema bir bütün olarak görür, hepsini birbirinden ayırır ve hepsini birbiriyle ilişkilendirir. Sinema, kendine özgü bir ortam olarak sanki bütün sanatları birleştirmeye çalışır. Senaryo, oyuncu, görsel öğeler, kamera, görüntü boyutu, ses boyutu ve hareket boyutu sinemaya öylesine olanaklar sağlar ki, bunun karşısında durmak güçtür. Sinema kendinden önceki sanatları yeniden sunar niteliktedir. Beyazperdedeki görsel işitsel sunuş öylesine güçlüdür ki geçmişin sanatlarından kaynaklanan yeni sunuş, görüntü, ses ve hareket boyutunun birlikteliğinden oluşan zaman boyutundan başka bir şey değildir.

Notlar

FOTOĞRAFIN DÖNEMİ

- 1) Eric Hobsbawm, *Devrim Çağı 1789-1848* (çev. Bahadır Sina Şener), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1998, s. 9.
- 2) Kurt Schilling, *Toplumsal Düşünce Tarihi* (çev. Nihal Önal), Varlık Yayınları, İstanbul, 1971, s. 320-321.
- 3) Eric Hobsbawm, *Sanayi ve İmparatorluk* (çev. Abdullah Ersoy), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1998, s. 34-35.
- 4) Eric Hobsbawm, *Sermaye Çağı 1848-1875* (çev. Bahadır Sina Şener), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1998, s. 334.
- 5) A.g.e., s. 55-56.
- 6) A.g.e., s. 68.
- 7) A.g.e., s. 233.
- 8) Auguste Comte, *Pozitif Felsefe Kursları* (çev. Erkan Ataçay), Sosyal Yayınlar, İstanbul, 2001, s. 29-30.
- 9) A.g.e., s. 32-33.
- 10) A.g.e., s. 33.
- 11) Raymond Aron, *Sosyolojik Düşüncenin Evreleri*, dördüncü basım, (çev. Korkmaz Alemdar), Bilgi Yayınevi, Ankara, 2000, s. 72-73.
- 12) Murat Sarıca, *Siyasi Düşünceler Tarihi*, Gerçek Yayınları, İstanbul, 1973, s. 157.
- 13) Alexis de Tocqueville, *Amerika'da Demokrasi*, (çev. Taner Timur), Türk Siyasi Bilimler Derneği Yayınları, İstanbul, 1962, s. 1-2.
- 14) A.g.e., s. 4-5.
- 15) A.g.e., s. 1.
- 16) A.g.e., s. 2-3.
- 17) A.g.e., s. 3.
- 18) A.g.e., s. 5.
- 19) A.g.e., s. 4.

- 20) A.g.e., s. 7.
- 21) Aron, a.g.e., s. 190.
- 22) Tocqueville, a.g.e., s. 45-46.
- 23) A.g.e., s. 65.
- 24) Aron, a.g.e., kitabın ekinde yer alan "Tocqueville'in Siyasal Düşünceleri ve Tarihi Görüşü" başlıklı konferans metni, s. 507.
- 25) A.g.e., s. 509.
- 26) A.g.e., s. 247.
- 27) A.g.e., s. 247.
- 28) Tocqueville, a.g.e., s. 109.
- 29) John Stuart Mill, *Hürriyet*, (çev. M. Osman Dostel), ikinci basım, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1963, Aynı kitabın bir diğer yeni tarihli çevirisi; *Özgürlük Üstüne*, (çev. Alime Ertan), Belge Yayınları, İstanbul, 2000, s. 24-25.
- 30) A.g.e., s. 78-79.
- 31) A.g.e., s. 29.
- 32) Mete Tuncay (der.) *Siyasi Düşünceler Tarihi-3 Yakın Çağ*, AÜ SBF Yayınları, Ankara, 1969, s. 77.
- 33) A.g.e., s. 77'deki dipnot açıklaması.
- 34) Mill, a.g.e., s. 152.
- 35) Tuncay, a.g.e., s. 86.
- 36) George Sabine, *Siyasi Düşünceler Tarihi-3 Yakın Çağ*, (çev. Özer Ozankaya), Türk Siyasal Bilimleri Derneği Yayınları, Ankara, 1969, s. 93-94.
- 37) Alıntılaman, Orhan Hançerlioğlu, *Düşünce Tarihi*, üçüncü basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1977, s. 342.
- 38) Karl Marx ve Friedrich Engels, *Komünist Manifesto*, (çev. Mümtaz Yavuz), Evren Yayınları, İstanbul, 1976, s. 42.
- 39) Karl Marx, *Kapital*, (çev. Mehmet Selik), İkinci basım, Odak Yayınları, Ankara, 1974, s. 49-50.
- 40) A.g.e., s. 50. Aynı konu için bakınız; Louis Althusser, *Marx İçin*, (çev. Işık Ergüden), İthaki Yayınları, İstanbul, 2002, s. 111'deki 2 nolu dipnot.
- 41) Karl Marx, *1844 Felsefe Yazıları (1844'ün İktisadi ve Felsefi Yazıları)*, (çev. Murat Belge), İkinci basım, Payel Yayınevi, İstanbul, 1975, s. 161.
- 42) Marx, *Kapital*, s. 270.
- 43) Tuncay, a.g.e., s. 104.
- 44) Marx ve Engels, *Komünist Manifesto*, s. 40.
- 45) Marx, *Kapital*, s. 34.
- 46) Marx ve Engels, *Komünist Manifesto*, s. 37.
- 47) Alıntılaman, Tuncay, a.g.e., s. 123.
- 48) Karl Marx ve Friedrich Engels, *Gotha ve Erfurt Programlarının Eleştirisi*, (çev. M. Kabagil), Sol Yayınları, Ankara, 1969, s. 43.
- 49) Marx ve Engels, *Komünist Manifesto*, s. 80.
- 50) Marx, *1844 Felsefe Yazıları*, s. 103.
- 51) Marx ve Engels, *Gotha ve Erfurt Programının Eleştirisi*, s. 30.
- 52) A.g.e., s. 33.
- 53) Althusser, *Marx İçin*, s. 41-52 ve 63-108.
- 54) Karl Raimund Popper, *Açık Toplum ve Düşmanları: Hegel ve Marx*, Cilt II, (çev. Harun Rızatepe), Türk Siyasal İlimler Derneği Yayınları, Ankara, 1968, s. 85.
- 55) Marksizm-Leninizm Enstitüsü, *Marx-Engels Anıları*, (çev. Alaattin Bilgi), Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 1999, s. 402.
- 56) Marx, *Kapital*, s. 477.
- 57) Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, (çev. Ersin Kuşdil), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1994, s. 18.
- 58) Marx ve Engels, *Komünist Manifesto*, s. 42.
- 59) A.g.e., s. 42.
- 60) A.g.e., s. 43.

61) Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, (çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker), beşinci basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s. 135. *Komünist Manifesto*'dan yapılan bu alıntıyı yaygın olarak kullanan Samuel More'un İngilizce çevirisiyle karşılaştırarak, Berman'ın kitabından aldım. Bu çevirinin konuyu daha iyi açıkladığını düşünüyorum.

62) Walter Benjamin, *Pasajlar*, (çev. Ahmet Cemal), Yapı Kredi Yayınları, 1993, İstanbul, s. 11.

63) A.g.e., s. 77-94. Benjamin'in bu incelemesiyle ilgili detaylı değerlendirme için bakınız; Ünsal Oskay, *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2000, s. 185-213.

64) Benjamin, *Pasajlar*, s. 77.

65) A.g.e., s. 78.

66) A.g.e., s. 80.

67) A.g.e., s. 80-82.

68) A.g.e., s. 83.

69) A.g.e., s. 83-85.

70) A.g.e., s. 85.

71) A.g.e., s. 90.

72) A.g.e., s. 95-176. Benjamin'in bir incelemesiyle ilgili detaylı değerlendirme için bakınız Oskay, a.g.e., s. 160-176.

73) A.g.e., s. 97.

74) A.g.e., s. 106-110.

75) *Flâneur* kelimesinin karşılığı olarak Oğuz Demiralp *Aylak Adam*, Ünsal Oskay *Düşünür-gezer* demıştır. Bkz., Oğuz Demiralp, *Tanrı Bakışlı Çocuk-Walter Benjamin Üzerine 49'a Parçalanmış Deneme*, YKY, İstanbul, 1999, s. 107-112; Oskay, a.g.e., s.162-167.

76) Benjamin, a.g.e., s. 115.

77) A.g.e., s. 115.

78) A.g.e., s. 130-131.

79) Antonio Beltrán, (yay. haz.), Matilde Múzquiz Pérez-Seoane ve diğerleri, *The Cave of Altamira*, Harry N. Abrams. Inc., New York, 1999.

80) A.g.e., s. 169-173.

81) A.g.e., s. 74-87.

82) Victor I. Stoichita, *A Short History of the Shadow* (çev. Anne-Maria Glasheen), Reaktion Books, Londra, 1997, s. 11-12. Gölgenin tarihiyle ilgili olarak s. 11-41. Türkçesi; *Gölgenin Kısa Tarihi* (çev. Bilge Aydın), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006, s. 11-43.

83) Eflatun, *Devlet* (çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz), ikinci basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1971, s. 199-200.

84) A.g.e., (515-d), s. 200.

85) A.g.e., (510-a), s. 197.

86) A.g.e., s. 282.

87) A.g.e., (516 a-b-c), s. 200-201.

88) A.g.e., s. 289.

89) Eflatun, *Sofist* (çev. Mehmet Karasan), Dünya Edebiyatından Tercümeler, Maarif Matbaası, İstanbul, 1943, (240 a-b) s. 56.

90) Ovidius, "Narkissos" adlı şiiri, (çev. Can Yücel), *Tercüme Dergisi*, 1944, c., 5, s. 25, s. 5-9.

91) Aristoteles, *Problems*, (çev. W. S. Hett.), William Heinemann Ltd., Londra, 1936, s. 333.

92) A.g.e., s. 341.

93) Lucia Moholy, *A Hundred Years of Photography*, Penguin Books Ltd., Londra, 1939, s. 11.

94) H. John Hammond, *The Camera Obscura: A Chronicle*, Adam Hilger Ltd., Bristol, 1981, s. 1. Camera Obscura'nın görselliğin ötesinde sanat ve felsefedeki yeri için bakınız;

Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, 1992, s. 25-66. Türkçesi; *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görmeye ve Modernite Üzerine* (çev. Elif Daldeniz), Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s. 38-80.

95) [http:// brightbytes.com/casite/what.html](http://brightbytes.com/casite/what.html), [Erişim: 8.10.2003], s. 1; ve

http:// www.acmi.net.au/AIC/CAMERA_OBSCURA.html [Erişim: 8.10.2003], s. 9.

96) Hammond, a.g.e., s. 2.

- 97) İbnü'l-Heysem'in hayatı ve eserleriyle ilgili olarak bakınız; *İslâm Ansiklopedisi*, C. 5/2, s. 859-861.
- Hüseyin Gazi Topdemir, *Modern Optiğin Kurucusu: İbnü'l Heysem Hayatı Eserleri ve Teorileri*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2002. Bu çalışmada İbnü'l-Heysem'in *Kutâb el-Menâzir* adlı başyapıtı günümüz Türkçe'siyle detaylı bir şekilde incelenmiştir.
- 98) Topdemir, *a.g.e.*, s. 7-11.
- 99) *A.g.e.*, s. 70; İbnül-Heysem'in bu deneyini karanlık kutu konusuyla ilgili alıntılardan; Hammond, *a.g.e.*, s. 5.
- 100) Topdemir, *a.g.e.*, s. 71. Yine bu konuyla ilgili olarak bakınız; Hüseyin Gazi Topdemir, "Kemâluddîn El Fârîsî'nin 'Karanlık Oda Çalışması'", *AÜ Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Araştırma Dergisi*, C. XIV, 1992, s. 281-289. Topdemir'in çalışmalarında Camera Obscura, karanlık oda olarak Türkçeleştirilerek kullanılmıştır.
- 101) *A.g.e.*, s. 5; Philip Steadman, *Vermeer's Camera*, Oxford University Press, New York, 2001, s. 5'teki 4 nolu dipnot açıklaması.
- 102) Alıntılardan; Steadman, *a.g.e.*, s. 5.
- 103) Alıntılardan; Steadman, *a.g.e.*, s. 6.
- 104) http://www.acmi.net.au/AIC/CAMERA_OBSCURA.html, [Erişim: 8.10.2003].
- 105) Steadman, *a.g.e.*
- 106) Peter Marshall, "What You Need To: Photo History-Finding the Chemistry Part: 1 Chemistry of Light" [wysiwyg://22/http://Photography.about.com/library/weekly/aa_011402a.htm](http://www.wysiwyg.com/22/http://Photography.about.com/library/weekly/aa_011402a.htm) [Erişim: 12.11.2003].
- 107) Moholy-Nagy, *a.g.e.*, s. 11.
- 108) İbn Hayyan ile ilgili olarak bakınız; Prof. Celal Saraç, *Câbir İbn-i Hayyan Üzerine*, İstanbul Yüksek İslâm Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 1962;
- Cabir İbn Hayyan, *The Alchemical Work of Geber* (çev. Richard Russell), Red Wheel/Weiser, 1994.
- Geber, *Geber's Best Writings on Alchemy*, Kessinger Publishing Com., 2003.
- 109) Marshall, *a.g.e.*, s. 2.
- 110) J. W. Mellor, *Inorganic and Theoretical Chemistry*, Longmans, Londra, 1922, Cilt: 3, s. 459.
- 111) Michel Frizot (yay. haz.) *A New History of Photography*, Könemann, Köln, 1998, s. 19.
- 112) Marshall, *a.g.e.*, "Part:2 Alchemy to Chemistry", s. 1.
- 113) Matthew Desouza ve Lester B. Pearson, "SilverNitrate", http://www.chem.yorku.ca/hall_of_fame/essaysOO/AgNO3.htm [Erişim: 11.12.2003].
- www.fotoart.gr/english/HISTORY/pioners/l.htm [Erişim: 1.12.2003].
- 114) Michael Hunter, *Robert Boyle: An Introduction*, <http://www.bbk.ac.uk/Boyle/intro.htm.chistopherJames> [Erişim: 11.12.2003].
- Christopher James, *The Alternative Photographic Procoesses*, Delman Learning, New York, 2001, s. 26.
- 115) Marshall, *a.g.e.*, s. 1.
- 116) Beaumont Newhall, *The History of Photography*, Beşinci basım, The Museum of Modern Art, New York, 1994, s. 10; Michel Frizot, *a.g.e.*, s. 18-19.
- 117) "Invention of Photo Chemistry", <http://www.olinda.com/Art/Beginnings/photochemtimeline.htm> [Erişim: 1.12.2003].
- 118) Josef Maria Eder, *History of Photography* (çev.Edward Epstean), Columbia University Press, New York, 1890, yeni basımı 1945, s. 62.
- 119) Marshall, *a.g.e.*, s. 4; James, *a.g.e.*, s. 27.
- 120) *A.g.e.*, s. 4.
- 121) A. Cornish-Bowden (yay. haz.), *New Beer in an Old Bottle: Eduard Buchner and the Growth of Biochemical Knowledge*, kitabı içinde yer alan; Keith J. Laidler and Athel Cornish-Bowden, "Elizabeth, Fulhame and the Discovery of Catalysis", Universitat de València, València, 1997, s. 123-126.
- 122) Marshall, *a.g.e.*, s. 4; Jon Loring, "History and Application of Ultraviolet Photography", http://sirtf.caltech.edu/EPO/Ritter/ritter_bio.html [Erişim: 11.12.2003].
- 123) Marshall, *a.g.e.*, s. 3,
- 124) Marshall, *A.g.e.*, s. 4.

- 125) www.fotoart.gr/english/HISTORY/pioners/1.html [Erişim: 1.12.2003].
- 126) İngilizce baskısı *Giphantia: Or A View of What Has Passed, What is Now Passing, And During The Present Century, What Will Pass, In The World*, Londra, 1761. İngilizce tam metin için bakınız: www.ho.onet.Khm.de/Antizipation/Tiphaigne_de_La_Roche.html [Erişim: 1.12.2003].
- 127) Türkçe çeviri; Merter Oral. Tiphaigne de La Roche'nın *Giphantia* adlı eserindeki konuyla ilgili bu bölümün İngilizcesi için bakınız; James, a.g.e., s. 26.
- 128) Thomas Wedgwood ve Hamphry Davy, "An Account of Method of Copying Printings upon Glass and Making Profiles by the Agency of Light upon Nitrate of Silver", *Journal of Royal Institution*, Londra, 1802, no.1, s. 170-74.
- 129) Newhall, a.g.e., s. 13.
- 130) A.g.e., s. 13.
- 131) A.g.e., s. 13.
- 132) A.g.e., s. 13.
- 133) Yahuda bitümü; Filistin'in ilk çağlardaki geleneksel üçlü bölümünden en güneyde kalan Yahuda bölümünde ve ölü denizin bazı bölümlerinde de çıkartılan ışığa duyarlı asfalt çeşiti.
- 134) Levend Kılıç, *Fotoğrafa Başlarken*, İkinci basım, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2005, s. 19.
- 135) Moholy-Nagy, a.g.e., s. 24.
- 136) A.g.e., s. 25.
- 137) Helmut Gernsheim'in konuyla ilgili açıklamalarının yer aldığı iki yazı için bkz. *The Photographic Journal*, 91A, Ocak 1951, s. 1-5 ve 92A, Mayıs 1952, s. 118-120 ve 129.
- 138) Pierre G. Harmant ve Paul Marillier, "Some Thoughts On The World's First Photography To Reach Us". *The Photographic Journal*, Nisan 1967, Vol. 107 (4), s. 130-140.
- 139) A.g.e., s. 131.
- 140) A.g.e., s. 132.
- 141) A.g.e., s. 133.
- 142) Tarihçi Georges Potoniée'nin bu iddiasını alıntılaman; Peter Pollack, *The Picture History of Photography*, Harry N. Abrams, New York, 1977, s. 16.
- 143) A.g.e., s. 140; Harmant ve Marillier, a.g.e., s. 17.
- 144) "Result From The First Photography Undergoing Scientific Tests", www.utexas.edu/opa/news/03newsreleases/nr_200311/nr_hre031121.html [Erişim: 27.12.2003].
- 145) Nicolas Peter Legh Allen, "Is The Shroud of Turin The First Recorded Photography?" *The South African Journal of History*, Kasım 11, 1993, s. 23-32. Aynı yazarın konuyla ilgili olarak hazırladığı doktora tezi ve detayla diğer bilgiler için bakınız; www.petec.ac.za/shroud/thirteen.htm [Erişim: 24.12.2003]. <http://templarchronicle.homestead.com/davinciturinshroud.html> [Erişim: 1.12.2003].
- Torino Örtüsü'yle ilgili olarak bakınız;
- Torino örtüsü üzerindeki resmin nasıl yapıldığıyla ilgili 4-5 temel tez vardır; ancak her biri için karşı görüşler söz konusudur. Micolas P.T. Allen, bunun bir fotoğraf olduğunu iddia etmektedir. Yapıldığı deneyel bir çalışmada, dönemin karanlık kutusunun, ışığa duyarlı kimyasallarını ve aynı keten yüzeyi kullanarak bazı sonuç elde etmiştir. Konuyla ilgili olarak bakınız:
- Barrie M. Schwartz, "Is The Shroud of Turin a Medieval Photograph? A Critical Examination of the Theory" www.shroud.com/pdfs/orvieto.pdf [Erişim: 11.12.2003]
- Kenneth E. Stevenson ve Gray R. Habermas, *İsa'nın Kefeni* (çev. Dominik Pamir), İkinci basım, Müjde Yayıncılık, İstanbul, 2004.
- 146) Moholy-Nagy, a.g.e., s. 25.
- 147) Newhall, a.g.e., s. 17.
- 148) Frizot, a.g.e., s. 19.
- 149) L. J. Daguerre'in hayatıyla ilgili olarak yararlanılan kaynaklar:
- Helmut Gernsheim, *The Origins of Photography*, Thames and Hudson, Londra, 1982.
- Helmut ve Alison Gernsheim, L.J.M. *Daguerre: The History of the Diorama and Daguerotype*, düzeltilmiş ikinci basım, Dover Publication Ltd., New York, 1968
- 150) Benjamin, *Pasajlar*, s. 80-81.
- 151) A.g.e., s. 81.

- 152) Diorama konusunda yararlanılan kaynaklar:
Gernsheim, *a.g.e.*, 1. ve 2. bölüm.
R. Derek Wood, "The Diorama in Great Britain in The 1820s", *History of Photography*, Autumn 1993, Vol. 17 (3), s. 284-295.
R. Derek Wood, "Daguerre and His Diorama In The 1830 Some Financial Announcements", *Photo-researcher*, Mart 1997, No: 6, s. 35-40.
- 153) Wood, "...Some Financial Announcements", s. 37.
- 154) Janet E. Buerger, "The Genius of Photography", John Wood (yay. haz.) *The Daguerreotype: A Sesquicentennial Celebration*, Duckworth, Londra, 1989, s. 43-59.
- 155) *A.g.e.*, s. 48.
- 156) *A.g.e.*, s. 43 ve s. 58'deki 1 nolu dipnot açıklaması.
- 157) Newhall, *a.g.e.*, s. 17.
- 158) Marshall, *a.g.e.*, "Daguerre and Niépce-The Invention of Photography Part 1: Daguerre and Diorama", s. 2.
- 159) *A.g.e.*, "Part 2: Partners", s. 1-3.
- 160) 24 Haziran 1831 tarihli mektubunda Niépce, Daguerre'e bu konuda bilgi iletmiştir. Bu mektubun ilgili bölümü için bakınız; "M. Daguerre", *The Illustrated London News*, Vol, 19, No: 504, 26 Temmuz 1851, s. 117-118. Bu makale için bakınız, <http://www.daguerre.org> [Erişim: 8.1.2004], sitesinde ilgili makalenin 3. sayfasında Niépce'in mektubu görülebilir.
- 161) Frizot, *a.g.e.*, s. 24.
- 162) Dagerreyotip (Daguerreotype) konusuyla ilgili yararlanılan kaynaklar:
L. J. M. Daguerre, *An Historial and Descriptive Account of The Daguerreotype and The Diorama* (Beaumont Newhall'un önsözüyle) Winter House, New York, 1971. Bu kullanma kitapçığı Fransızca ve İngilizcedir.
M. Susan Berger ve William B. White, *The Daguerreotype: Nineteenth Century Technology and Modern Science*, Smithsonian Academic Press, Washington D.C., 1991.
Robert Sobieszek, (yay. haz.) *The Daguerreotype Process: Three Treatises 1840-1848*, Arno, New York, 1973.
Stefan Richter, *The Art of The Daguerreotype*, Penguin/Viking, New York, 1989.
John Wood (yay. haz.) *The Daguerreotype: A Sesquicentennial Celebration*, Duck Worth, Londra, 1989.
Gernsheim, *a.g.e.*
Newhall, *a.g.e.*
Frizot, *a.g.e.*
- R. Derek Wood, "A State Pension for L.J.M. Daguerre for the Secret of his Daguerreotype Technique", *Annals of Science*, Eylül 1997, Vol. 54, s. 489-506.
- 163) Daguerre'in bu kitapçığıyla ilgili bilgiler, buluşun resmi olarak onaylanma sürecindeki tarih bilgileri için bakınız:
Pierre Georges Harmant, "Daguerre's Manual: A Bibliographical Enigma", *History of Photography, An International Quarterly*, Ocak 1977, Vol. 1, No: 11, s. 79-93. Dagerreotipin 21 Ağustos 1839'da *La Gazette de France* adlı gazetede duyurulduğu bu makalede belirtilmektedir.
- 164) Moholy-Nagy, *a.g.e.*, s. 25.
- 165) Newhall, *The History of Photography*, s. 29-30.
- 166) Matthew R. Isenbarg, "Southworth and Hawes: The Artisto", Wood (yay. haz.), *a.g.e.*, s. 74-77.
- 167) Newhall, *a.g.e.*, s. 39.
- 168) Walter Benjamin, "A Short History of Photography" (çev. Stanley Mitchell) *Screen* 13, 1972; ve Alan Trachtenberg (der.) *Classic Essays on Photography*; Türkçesi: "Fotoğrafın Kısa Tarihi" (çev. Ali Cengizkan), *Yarın Dergisi*, Aralık 1982, s. 16, s. 13. Aynı çevirinin yeniden basımı; YGS Yayınları, İstanbul 2001. Bir başka çeviri; "Fotoğrafın Küçük Tarihi" (çev. Tevfik Turan), *Sanat Dünyamız*, Kış 1992, s. 50, s. 8-20.
- 169) John Wood, "Silence and Slow Time; An Inroduction to the Daguerreotype", Wood (yay. haz.), *a.g.e.*, s. 12.
- 170) *A.g.e.*, s. 1-29.
- 171) *A.g.e.*, s. 11.

- 172) A.g.e., s. 11.
- 173) A.g.e., s. 1.
- 174) W. H. F. Talbot'un hayatıyla ilgili olarak yararlanılan kaynaklar:
H. J. P. Arnold, *William Henry Fox Talbot: Pioneer of Photography and Man of Science*, Hutchinson Benham Ltd., Londra, 1977.
Gail Buckland, *Fox Talbot and the Invention of Photography*, David R. Godine, Boston, 1980.
Larry J. Schaaf, *Out of the Shadows: Herschel, Talbot and the Invention of Photography*, Yale University Press, Londra, 1992.
- 175) Talbot, aydınlık kutuyu kullanarak kâğıt üzerinde yaptığı çizimlerden yola çıkarak, kâğıt üzerine ışık yoluyla görüntü kaydetme düşüncesini nasıl geliştirdiğini *Doğanın Kalem* (The Pencil of Nature; 1844-46) adlı kitabının giriş bölümünde açıklar. W. H. F. Talbot, *The Pencil of Nature*, Longman, Brown, Gren and Longmans, Londra, 1844-1846; Tıpkı basım, H. P. Kraus, New York, 1989. Konuyla ilgili alıntı için bakınız, Newhall, a.g.e., s. 19.
- 176) Newhall, a.g.e., s. 20.
- 177) Fox Talbot'un mektupları onun bütün araştırmalarıyla ilgili başvuru kaynağı niteliğindedir. Bu mektupların toplu olarak bulunduğu kaynak: "Talbot Correspondence Project" adlı projeye şu web sitesinden ulaşılabilir; <http://www.foxtaebot.arts.gla.ac.uk/> [Erişim: 22.2.2004].
Larry J. Schaaf, *Selected Correspondence of William Henry Fox Talbot: 1823-1874*, Science Museum, Londra, 1994.
- 178) William Henry Fox Talbot, *Some Account of the Art of Photogenic Drawing*, R. ve E. Taylor, Londra, 1939. Alıntılaman, Newhall, a.g.e., s. 20.
- 179) Alıntılaman, Newhall, a.g.e., s. 20.
- 180) Talbot Correspondence Project: Document Number: 03823, 28 Feb 1839, Herschel to Talbot, <http://www.Foxtalbot.arts.gla.ac.uk/> [Erişim: 23.2.2004].
- 181) A.g.e., Document Number: 03849, 28 Mart 1839, Lubbock to Talbot, aynı web sitesi.
- 182) R. Derek Wood, "Latent Developments from Gallic Acid, 1839", *Journal of Photographic Science*, Ocak 1980, Vol. 28(1), s. 36-42.
- 183) Gallic asit maddesinin tarihsel olarak ortaya çıkışını ve ışığa duyarlı yüzeyde gizli görüntü (latent image) açısından önemi için bakınız:
R. Derek Wood, "The Daguerreotype and Development of the Latent Image: Une Analogie Remarquable", *Journal of Photographic Science*, Sept/Oct 1996, 44(5), s. 165-167.
- 184) Wood, "Latent Development from Gallic Acid, 1839, a.g.e., s. 10.
- 185) A.g.e., s. 10.
- 186) Kalotip tekniğiyle ilgili yararlanılan kaynaklar:
D. B. Thomas, *The First Negatives: An Account of the Discovery and Early Use of the Negatif-Pozitif Process*, Science Museum, Londra, 1994.
André James, *William Henry Fox Talbot: Inventor of the Negatif-Positive Process*, Macmillan Publishing Co., New York, 1973.
R. E. Lassam, R. Morris ve M. Seaborne, *The Calotype Process*, Lacock the Fox Talbot Museum, Lacock, 1977.
Mike Ware, *Mechanisms of Image Deterioration in Early Photographs: The Sensitivity to Lights of WHF Talbot's Halide-fixed Images 1834-1844*, Science Museum, Londra, 1994.
Michael Gray, Arthur Ollman ve Carol McCusker, *First Photographs: William Henry Fox Talbot and the Birth of Photography*, Power House Books, New York, 2002.
- 187) Talbot'un Kalotip patenti alması ve süreçteki diğer gelişmeler için bakınız:
R. Derek Wood, "J. B. Reade, F.R.S., and the Early History of photography, Part 2: Gallic Acid and Talbot's Calotype Patent", *Annals of Science*, Mart 1971, Vol. 27, No:1, s. 47-83.
- 188) Talbot Kalotip yönteminin sürecini Londra'daki Kraliyet Bilim Akademisi'nde yaptığı bir konuşmayla detaylı olarak açıklamıştır. Kısa bir süre sonra 10 Haziran 1841'de bu konuşmasını yayınlamıştır. W.H.F. Talbot, *The Process of Calotype Photogenic Drawing*, J.L. Cox and Sons, 1841; Toplam 5 sayfalık bu metnin tıpkı basımı; Newhall Beaumont, *Photography: Essays and Images*, The Museum of Modern Art, New York, 1980.
- 189) Anna Atkins (1799-1871) basılı bir kitapta ilk fotoğraf kullanan kişidir. 1843 yılında basımını gerçekleştirdiği *British Algae: Cyanotype Impressions* adlı kitapta 424 fotoğraf yer almıştır. Ancak bu

kitapta yer alan fotoğraflar optik yani fotoğraf makinesi kullanılarak yüzeye kaydedilmemiştir. Atkins'in bu kitabı, fotoğrafik süreçle elde edilen görüntülerin bilimsel çalışmaları desteklemek için kullanılması ilk örneğidir. Talbot'un evinde çalışan ve onun fotoğrafla ilgili çalışmalarına yardım eden *Nicolas Henneman*, Talbot ile birlikte kurdukları fotoğraf firmasında 1844 yılında içinde Kalotip fotoğrafları yani fotoğraf makinesiyle üretilmiş fotoğrafları içeren bir kitap bastı. *Record of the Deathbed of C.M.W.* adlı bu kitap *Catherine M. Walter* adlı bir bayanın portrelerinden oluşmaktadır. Bu kitap sadece bayan Walter'in dostlarına dağıtmıştır.

190) W. H. F. Talbot, *The Pencil of Nature*, Longman, Brown, Green and Longman, Londra, 1844-1846. Yeniden tıpkı basımı: H. P. Kraus Jr., New York, 1989.

191) Karl Marx, *Grundrisse: Ekonomi Politüğün Eleştirisi İçin Ön Çalışma* (çev. Sevan Nişanyan), Birikim Yayınları, İstanbul, 1979 s. 639.

192) *A.g.e.*, s. 639.

193) Resim sanatında karanlık kutunun yeri için bakınız:

Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Londra, 1992, s. 25-66. Türkçesi: *Gözlemcinin Teknikleri*, s. 38-80.

Jan Vermeer'in ünlü resimlerinde karanlık kutuyu kullanmasıyla ilgili olarak bakınız:

Philip Steadman, *Vermeer's Camera: Uncovering the Truth Behind the Masterpieces*, Oxford University Press, New York, 2002.

194) Özellikle mekanik teknolojilerin ve bu teknolojilerle ilgili iletişim araçlarının insanın fiziksel varlığının uzantıları olduğunu McLuhan öne sürdü. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extension of Man*, Mc Graw-Hill, New York, 1964.

195) László Moholy-Nagy, "From Pigment to Light", yer aldığı eser Richard Kostelanetz (yay. haz.) *Moholy-Nagy An Anthology*, Da Capo Press, New York, 1970, s. 32-33.

196) Walter Benjamin, "Fotoğrafın Kısa Tarihi", (çev. Ali Cengizkan), s. 12-16.

197) Mary Price, *The Photograph: A Strange Congied Space*, Stanford University Press, 1994. Türkçesi: *Fotoğraf: Çerçevedeki Gizem* (çev. Ayşenaz ve Kubilay Koş), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, ilgili konu için bakınız, s. 58-60.

198) Benjamin, "Fotoğrafın Kısa Tarihi" (çev. Ali Cengizkan) s. 11.

199) Benjamin'in Hill'in diye andığı bu fotoğraflar David Octavius Hill ve Robert Adamson'un (1821-1848) birlikte yaptıkları çalışmalarıdır.

200) *A.g.e.*, s. 19.

201) *Aura*, Türkçe'de *hava* sözcüğüyle ifade edilebilir. Aura, insanın ruh varlığı, bu varlığının insanın vücudu dışında bir tabaka oluşturması şeklinde açıklanabilir. Hristiyan diniyle ilgili çizimlerdeki azizlerin başlarının üzerindeki haleler aurayı simgeler. Aura insanın gözüyle görülemez bir tür enerji olarak bilinir.

202) *A.g.e.*, s. 24.

203) Aziz Augustinus, *İtiraf* (çev. Dominik Pamir), Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999, s. 275.

204) *A.g.e.*, s. 55.

205) Benjamin, *Pasajlar*, s. 45-77.

206) *A.g.e.*, s. 47.

207) Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, s. 135.

208) Bu denemenin yer aldığı çalışma: Charles Baudelaire, *The Mirror of Arts* (çev. Jonathan Mayne), Phaidon Press, Londra, 1955, s. 228-231. Denemenin, alıntılarının yapıldığı Türkçesi: Charles Baudelaire, "Fotoğrafi Sanat mı?" (çev. T. I.), *Modernizmin Serüveni* (Hazırlayan, Enis Batur), Üçüncü basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, s. 25-28.

209) *A.g.e.*, s. 25-26.

210) *A.g.e.*, s. 27.

211) Johanne Lukitsh, *Julia Margaret Cameron*, Phaidon Press, Londra, 2001, s. 44.

212) J. Wood, *a.g.e.*, örnekler bölümünde 60. ve 61. dagerreyotip.

213) Frizot, *a.g.e.*, s. 146;

Gisèle Freud, *Photography and Society* (çev. David R. Godine), David R. Godine, Londra, 1980, s. 108.

Bu eser çalışmamızın tamamlandığı günlerde; ne yazık ki asıl eserde yer alan çok önemli fotoğraflar ve alt yazıları olmaksızın dilimize çevrilmiştir. Gisèle Freud, *Fotoğraf ve Toplum* (çev. Şule Demirkol), Sel Yayıncılık, İstanbul, 2007.

SİNEMANIN DÖNEMİ

- 1) Edward McNall Burns, *Çağdaş Siyasal Düşünceler 1850-1950* (çev. Alâaddin Şener), Birey ve Toplum Yayınları, Ankara, 1984, s. 63.
- 2) B. Ponomarev, *Sovyetler Birliği Komünist Partisi Tarihi* (çev. Hayri Gün), Bilim Yayınları, İstanbul, 1976, s. 34.
- 3) V. İ. Lenin, "Sol" Komünizm Bir Çocukluk Hastalığı (çev. M. Kabagil), Sol Yayınları, Ankara, 1970, s. 39.
- 4) Ponomarev, a.g.e., s. 35.
- 5) Lenin, a.g.e., s. 47.
- 6) V. İ. Lenin, *Emperyalizm Kapitalizmin En Yüksek Aşaması* (çev. Cemal Süreyya), İkinci basım, Sol Yayınları, Ankara, 1974, s. 111.
- 7) A.g.e., s. 109.
- 8) A.g.e., s. 137.
- 9) V. İ. Lenin, *Proletarya İhtilâli ve Dönem Kautsky* (çev. Arif Gelen), Bilim ve Sosyalizm Yayınları, Ankara, 1969, s. 77.
- 10) İosif Stalin, *Leninizmin İlkeleri* (çev. Muzaffer Kabagil), İkinci basım, Sol Yayınları, Ankara, 1974, s. 131.
- 11) A.g.e., s. 135.
- 12) Mete Tunçay (der.), *Batı'da Siyasal Düşünceler Tarihi-3*, AÜSBF Yayınları, Ankara, 1969, s. 261-262.
- 13) A.g.e., s. 251.
- 14) A.g.e., s. 257.
- 15) A.g.e., s. 252.
- 16) A.g.e., s. 253.
- 17) Adolf Hitler, *Kavgam* (çev. Ahmet Çuhadar), Kum Saati Yayınları, İstanbul, 2003, s. 196.
- 18) A.g.e., s. 354.
- 19) A.g.e., s. 360.
- 20) A.g.e., s. 406.
- 21) George Sabine, *Siyasal Düşünceler Tarihi-3* (çev. Özer Ozankaya), Türk Siyasi Bilimler Derneği Yayını, Ankara, 1969, s. 290.
- 22) Margaret Muckenhoupt, *Sigmund Freud: Bilindişimin Kaşifi* (çev. Fusun Akatlı), Beşinci basım, TÜBİTAK, Ankara, 2004, s. 139.
- 23) Sigmund Freud, *Uygarlık, Din ve Toplum: Grip Psikolojisi / Bir Yanılsama Geleceği / Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları ve Diğer Çalışmalar* (çev. Selçuk Budak), Dördüncü basım, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999, s. 291.
- 24) A.g.e., s. 295.
- 25) A.g.e., s. 330-331.
- 26) A.g.e., s. 333.
- 27) A.g.e., s. 237.
- 28) A.g.e., s. 298.
- 29) A.g.e., s. 298.
- 30) Freud, "Neden Savaş?", önce verilen kaynak içinde yer almakta, s. 351.
- 31) A.g.e., s. 354.
- 32) A.g.e., s. 359.
- 33) Erich Fromm, *Sigmund Freud'un Misyonu* (çev. Emre Ak), Öteki Yayınevi, İstanbul, 1998, s. 98.
- 34) Alıntıl原因, Burns, *Çağdaş Siyasal Düşünceler*, s. 375.
- 35) Alâaddin Şenel, *Eski Yunanda Eşitlik ve Eşitsizlik Üzerine*, AÜSBF Yayınları, Ankara, 1970, s. 327.
- 36) Alıntıl原因, A.g.e., s. 325.
- 37) Paul Foulquié, *Varoluşçu Felsefe* (çev. Yakup Şahan), Gelişim Yayınları, İstanbul, 1976, s. 47.
- 38) Burns, a.g.e., s. 283.
- 39) A.g.e., s. 290.
- 40) Bedia Akarsu, *Çağdaş Felsefe Akımları*, MEB Yayınları, İstanbul, 1979, s. 112.
- 41) Jean-Paul Sartre, *Bulanık* (çev. Selahattin Hilâv), Ataç Kitabevi, İstanbul, 1961, s. 145.

- 42) Alıntılaman; Foulquié, a.g.e., s. 66.
- 43) A.g.e., s. 67.
- 44) A.g.e., s. 67.
- 45) Jean-Paul Sartre, *Vaoroluşçuluk* (çev. Asım Bezirci), Yazko, İstanbul, 1980, s. 52.
- 46) A.g.e., s. 64.
- 47) A.g.e., s. 59.
- 48) A.g.e., s. 58.
- 49) Jean-Paul Sartre, *Sinekler* (çev. Tahsin Yücel), Kuzey Yayınları, Ankara, 1985, s. 75.
- 50) Jean-Paul Sartre, *Varoluşçuluk, Materyalizm ve Devrim* (çev. Emin Türk Eliçin) Ataç Kitabevi, İstanbul, 1967, s. 106.
- 51) Burns, a.g.e., s. 288.
- 52) A.g.e., s. 288.
- 53) Dorcas Gelabert, "Athanasius Kircher's Magic Lantern", *Art and Ideas*, Kasım 04-Nisan 05, s. 1; Thomas L. Hankins, "How the Magic Lantern Lost Its Magic", *Optics and Photonics News*, Ocak 2003, s. 36-37.
- 54) Gelabert, ak., s. 1.
- 55) Hankins, ak., s. 36 ve Gelabert, A.g.e., s. 1. *The Complete History of the Discovery of Cinematography* adlı Web sitesinde, Christiaan Huygen'in 1656'da Büyülü Feneri tanımladığı ve 1663'de İngiltere'de tanıtıldığını belirtmektedir. Bakınız; <http://precinemahistory.net/1650.htm> [Erişim; 8.9.2005].
- 56) Hankins, A.g.e., s. 36.
- 57) Hankins, A.g.e., s. 39. Büyülü Fener'in kullanımıyla ilgili olarak bakınız; Christopher Williams (yay. haz.) *Cinema: The Beginnings and the Future*; University of Westminster Press, Londra, 1994. Bu kitapta yer alan: Mevyn Heard, "The Magic Lanterns Wild Years", s. 24-32.
- 58) John Ayrton Paris'in sözü edilen eseri; John Ayrton Paris, *Philosophy in Sport Made Science in Earnest: Being an Attempt to Illustrate the First Principles of Natural Philosophy by the Aid of Popular Toys and Sports*, (3 cilt), Thornburn, Londra, 1827.
- 59) Thomatrop (Thaumatrope) aygıtıyla ilgili yararlanılan kaynaklar: Nicholas J. Wade, *A Natural History of Vision*, İkinci basım, The MIT Press, Cambrige, 1999, s. 197-198. Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*, (çev. Elif Daldeniz), Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s. 117-119. Marshall Deutelbaum, "Rounds of Amusement: The Thaumatrope" bu yazının yer aldığı kitap; Marshall Deutelbaum (yay. haz.) *"Image" on the Art and Evolution of the Film*, Dover Publications, New York, 1979. Nicholas J. Wade, "Toying With Science", *Perception*, V. 33, 2004, s. 1025-1032. Bu yazıda John A. Paris'in Thaumatrope'u 1827'deki eserinde yayınlanması süreciyle ilgili bilgiler detaylı bir şekilde yer almaktadır.
- 60) Alıntılaman, Crary, a.g.e., s. 118.
- 61) Felsefi Oyuncaklar konusunda yararlanılan kaynaklar: C. W. Ceram, *Archaeology of the Cinema*, Thames and Hudson, Londra, 1953. Türkçesi; *Sinemanın Arkeolojisi* (çev. Hasan Aydın), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007. Wade, "Toying With Sciences"; Wade, *A Natural History of Vision*; Crary, *Gözlemcinin Teknikleri*.
- 62) Wade, "Toying, with Science", s. 1025.
- 63) Peter Mark Roget, "Explanation of Optical deception in the Apperance of the Spokes of Wheel Seen Through Vertical Apertures", *Philosophical Transaction of the Royal Society*, 115, 1825, s. 135. Alıntının yapıldığı kaynak; Crary, a.g.e., s. 119.
- 64) Wade, "Toying With Science", s. 1027. Peter Weibel, "The Intelligent Image", <http://www.C3.hu/sccl/butterfly/Weibel/syopsis.html> [Erişim; 15.6.2005]
- Joseph Anderson ve Barbara Fisher, "The Myth of Persistence of Vision", *Journal of University Film Association*, XXX: 4, Autumn 1978, s. 3-8.
- Joseph Anderson ve Barbara Anderson, "The Myth of Persistence of Vision-Revisited", *Journal of Film and Video*, Vol. 45, No: 1, Summer 1993, s. 3-12.

- 65) Wade, A.g.e., s. 1027.
- 66) Crary, a.g.e., s. 119.
- 67) Fenakitiskop aygıtıyla ilgili yararlanılan kaynaklar:
Wade, *A Natural History of Vision*, s. 208; Crary, a.g.e., s. 120-125.
Nicholas J. Wade ve Michael Swanston, *An Introduction Visual Perception*, Londra, 1991, s. 140-142.
- 68) Alıntılan; Crary, a.g.e., s. 124. Bu metnin aslı Joseph Plateau'un doktora tezinde yer almaktadır.
Joseph Plateau, *Dissertation sur Quelques Propriété des Impressions*, Liege, 1829.
- 69) Alıntılan; Crary, a.g.e., s. 124.
- 70) Eadweard Muybridge'in çalışmaları konusunda yararlanılan eserler:
Marshall Deutelbaum (yay. haz.), *"Image" on the Art and Evolution of the Film*, Dover Pub., New York, 1999, adlı kitabında yer alan şu çalışmalar; Beaumont Newhall, "The Horse in Gallop", s. 3; Beaumont Newhall, "Muybridge and the First Motion Pictures: The Horse in the History of the Movies", s. 4-8; Beaumont Newhall, *The History of Photography*, The Museum of Modern Art, New York, 1982, s. 117-123.
- 71) Bu kitabın yeni basımı için bakınız:
Eadweard Muybridge, *Animals Motion* (yay. haz. Levis S. Brown), Dover Pub., New York, 1957.
- 72) Levend Kılıç, *Görüntü Estetiği*, Dördüncü basım, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2002, s. 79.
- 73) Thomas A. Edison'un yaşamı ve yaptığı buluşlarla ilgili yararlanılan kaynaklar:
Paul Israel, *Edison: A Life of Invention*, John Wiley, New York, 1998.
Matthew Josephon, *Edison: A Biography*, İkinci basım, John Wiley ve Sons, New York, 1992.
- 74) Antonia and W.K.L. Dickson, "Edison's Invention of the Kinetograph", *Century Magazine*, Vol: 48, Haziran 1894, s. 206-215. İlgili alıntı bu yazının girişinde Thomas A. Edison'un kendi el yazması olarak yer almaktadır, s. 206.
- 75) <http://www.filmsite.org/prezosointro.html> [Erişim; 22.6.2005]
- Thomas A. Edison'un hareketli görüntü konusunda yaptığı çalışmaları ve buluşlarıyla ilgili olarak yararlanılan kaynaklar:
W.K.L. Dickson and Antonia Dickson, *History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinetophomograph*, Arno Press ve The New York Times, New York, 1970 (ilk basım 1895).
- Gordon Hendricks, *The Edison Motion Picture Myth*, The University of California Press, Berkeley, 1961.
- Charles Musser, *Thomas A. Edison and this Kinetographic Motion Pictures*, Rutgers University Press, New Jersey, 1995.
- 76) Thomas A. Edison'un ürettiği filmler için bakınız:
Gordon Hendricks (Catalogued by) "A Collection of Edison Films", Deutelbaum, a.g.e., s. 9-19.
Charles Musser, *Edison Motion Pictures 1890-1900: An Annotated Filmography*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C, 1997.
- 77) Lumière Kardeşler ve onların sinema konusundaki çalışmalarıyla ilgili yararlanılan kaynaklar:
Jack C. Ellis, *A History of Film*, Üçüncü basım, Prentice Hall, New Jersey, 1990, s. 2-10.
Louis Gianetti ve Scott Eymann, *Flashback: Brief History of Film*, İkinci basım, Prentice Hall, New Jersey, 2004, s. 9-10.
- Frank E. Beaver, *On Film: A History of the Motion Pictures*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1983, s. 17-23.
- Roland Losandey, "Back to Lumière on the Dream of on Essence: Considerations about a French Myth", Christopher Williams (yay. haz.), *Cinema: The Beginnings and the Future*, University of Westminster Press, Londra, 1996, s. 82-94.
- James Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur?* (çev. Ertan Yılmaz), Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2001, s. 217-273.
- Geoffrey Nowell-Smith, *Dünya Sinema Tarihi* (çev. Ahmet Fethi), Kabala Kitabevi, İstanbul, 2003, s. 31-37.
- 78) <http://www.imagesjournal.com/issue04/reviews/lumiere.htm> [Erişim:26.6.2005].
- 79) Lumière Kardeşlerin sinema alanındaki çalışmalarıyla ilgili yararlanılan kaynaklar:
Bu konudaki temel kaynak Louis Lumière ile yapılan söyleşidir; Georges Sadoul, "Lumière Remembers", *Sight and Sounds*, Summer 1948. Yer aldığı eser; Emmanuelle Toulet, *Cinema 100 Years Old*, Thames and Hudson, New York, 1995, s. 134-137.

80) Alıntıl原因; Roy Armes, *On Video*, Routledge, Londra, 1988, s. 96. *On Video* kitabında ilgili bölümün Türkçe çevirisi için bakınız: Levend Kılıç (der.) *Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış*, Hil Yayınları, İstanbul, 1995; bu kitap içinde yer alan Roy Armes "Toplumsal Düzen" (çev. Hakan Uğurlu), s. 17-23, alıntı için bakınız aynı kitap s. 18.

81) Monaco, *a.g.e.*, s. 42.

82) Gianetti and Eyman, *a.g.e.*, s. 10.

83) André Graudreault, "Evidence of Editing in the Lumière Filmi", Christopher Williams, *a.g.e.*, s. 72-82.

84) Georges Méliès'le ilgili yararlanılan kaynaklar:

Toulet, *Cinema 100 Years Old*;

Giannettian ve Eyman, *Flashback: Brief History of Film*;

Nowell-Smith, *Dünya Sinema Tarihi*; Roy Armes, *French Film*, Oxford University Press, New York, 1985.

85) Alıntıl原因; Nijat Özön, *Sinema El Kitabı*, Elif Kitabevi, İstanbul, 1964, s. 12.

86) David Bordwell ve Kristin Thompson, *Film Art An Introduction*, İkinci basım, University of Wisconsin, Reading-Massachusetts, 1980, s. 75-77.

87) Jack C. Ellis, *a.g.e.*, s. 10.

88) Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Realty*, Oxford University Press, Londra, 1965. Konuyla ilgili bölümün Türkçe çevirisi için bakınız; Seçil Bükre ve Oğuz Onaran (der.), *Sinema Kuramları*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1985, s. 77-98, Siegfried Kracauer, "Temel Kavramlar" (çev. Erol Mutlu), ilgili alıntı s. 82.

89) Monaco, *a.g.e.*, s. 271.

90) Richard Schickel, *D.W. Griffith: An American Life*, Amadeus Press, New York, 1996.

Iris Barry, *D.W. Griffith: American Film Master*, Museum of Modern Art, New York, 2002.

Tom Gunning, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years of Biography*, University of Illinois Press, 1991.

Paul O'dell, *Griffith and the Rise of Hollywood*, A. Zwemmer Limited, New York, 1970.

Gerald Mast, *A Short History of the Movies*, Üçüncü basım, The University of Chicago Press, Indianapolis, 1981.

Giannetts ve Eyman, *a.g.e.*,

Nowell-Smith, *a.g.e.*

91) Nowell-Smith, *Dünya Sinema Tarihi*, s. 50'de yer alan Roberta Pearson, "David Wark Griffith" adlı yazısı.

92) L. V. Kuleshov'un çalışmalarıyla ilgili olarak yararlanılan kaynaklar:

Luda Schnitzer, Jean Schnitzer ve Marcel Martin, *Devrim Sineması* (çev. Osman Akınhay), Öteki Yayınevi, Ankara, 1983.

Jay Leyda, *Kino: A History of Russian and Soviet Film*, Üçüncü basım, Princeton University Press, Princeton, 1983.

Lev Kuleshov, *Kuleshov Film* (yay. haz. ve çev. Ronald Levaco) University of California Press, Berkeley, 1974.

Denise Youngblood, *Soviet Cinema in the Silent Era: 1918-1933*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1985.

Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society: 1917-1953*, Cambridge University Press, New York, 1992.

93) Schitzer ve diğerleri, *a.g.e.*, s. 93.

94) Lev V. Kuleshov, "Anılar" (çev. Nijat Özön), *Türk Dili Dergisi: Sinema Özel Sayısı*, Ocak 1968, s. 196, s. 294.

95) Leyda, *a.g.e.*, Youngblood, *a.g.e.*, Kenez, *a.g.e.*

96) V. I. Pudovkin, *Sinemanın Temel İlkeleri* (çev. Nijat Özön), Bilgi Yayınevi, Ankara, 1966, s. 15.

97) *A.g.e.*, s. 74-78.

98) *A.g.e.*, s. 38-39.

99) *A.g.e.*, s. 90.

100) *A.g.e.*, s. 90.

101) *A.g.e.*, s. 90.

- 102) Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur?*, s. 380.
- 103) Dziga Vertov'un çalışmalarıyla ilgili olarak yararlanılan kaynaklar:
Seth Feldman, *Dziga Vertov: A Guide to Referans and Resources*, G.k. Hall, Boston, 1979.
Annette Michelson (yay. haz.), *Kino-Eye: The Writing of Dziga Vertov* (çev. Kevin O'Brien), University of California Press, Berkeley, 1984.
Leyda, a.g.e., *Youngblood*, a.g.e., Kenez, a.g.e.
- 104) Dziga Vertov, "Sinema-Gözcülerin Devrimi" (çev. Nijat Özön), *Türk Dili Dergisi: Sinema Özel Sayısı*, Ocak 1968, s. 297.
- 105) Sergei M. Eisenstein'in yaşamı ve çalışmalarıyla ilgili olarak yararlanılan kaynaklar;
David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, Harvard University Press, Cambridge, 1993.
David Mayer, *Eisenstein's Potemkin: A Shot by Shot Presentation*, Grossman Pub., New York, 1972.
Denise Youngblood, *Soviet Cinema In The Silent Era: 1918-1933*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1985.
Sergei M. Eisenstein, *Immoral Memories: An Autobiography* (çev. Herbert Marshall), Houghton Mifflin Company, Boston, 1983.
- , *Film Duyumu* (çev. Nijat Özön), Payel Yayınevi, İstanbul, 1984.
—, *Film Biçimi* (çev. Nijat Özön), Payel Yayınevi, İstanbul, 1985.
—, *Sinema Sanatı* (çev. Nilgün Şarman), Payel Yayınevi, İstanbul, 1993.
—, *Bir Sinemacının Düşünceleri* (çev. Azmi Arma), Yol Yayınları, İstanbul, 1975.
—, *Sinema Dersleri* (çev. Engin Ayça), Hil Yayınları, İstanbul, 1986.
J. Dubley Andrew, *Büyük Film Kuramları* (çev. İbrahim Şener), Sistem Yayıncılık, İstanbul, 1995.
Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, Londra BFI, Londra, 1987.
Jay Leyda, *Kino: A History of Russian and Soviet Film*, Üçüncü basım, Princeton University Press, Princeton, 1983.
- Schnitzer ve diğerleri, *Devrim Sineması*,
Nilgün Abisel, *Sessiz Sinema*, İkinci basım, Om Yayınevi, İstanbul, 2003.
Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society: 1917-1953*, Cambridge University Press, New York, 1992.
Peter Wollens, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, İkinci basım, (çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan), Metis Yayınları, İstanbul, 2004.
Ronald Bergan, *Eisenstein: A Life in Conflict*, The Overlook Press, New York, 1997.
Yan Barna, *Eisenstein Yaşam Öyküsü ve Yapıtları* (çev. İbrahim Şener), İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2000.
- 106) Eisenstein, *Film Biçimi*, s. 18.
107) A.g.e., s. 40.
108) Schnitzer ve diğerleri, *Devrim Sineması*, s. 65.
109) Eisenstein, *Film Duyumu*, s. 18.
110) LEF Dergisi, No: 3, 1923, s. 70-75. Makalenin Türkçe çevirisi için bakınız; S. Eisenstein, *Film Duyumu*, I. Ek, s. 185-188.
111) A.g.e., s. 186.
112) Barna, *Eisenstein: Yaşam öyküsü ve yapıtları*, s. 38.
113) A.g.e., s. 28.
114) Eisenstein, *Film Duyumu*, s. 77.
115) Eisenstein, *Film Biçimi*, s. 333.
116) Eisenstein, *Film Duyumu*, s. 229.
117) A.g.e., s. 138.
118) A.g.e., s. 139.
119) A.g.e., s. 75; s. 151-183. Bu konuyla ilgili Eisenstein'in hazırladığı grafik tasarım *Film Duyumu* kitabının sonunda yer almaktadır.
120) A.g.e., Giriş bölümü s. Cİ.
121) Eisenstein, *Film Biçimi*, s. 61.
122) Adrew, *Büyük Film Kuramları*, s. 53.
123) Eisenstein, *Film Duyumu*, s. 24.
124) Barna, a.g.e., s. 11.

125) Benjamin, *Pasajlar*, s. 45-76.

126) A.g.e., s. 51.

127) Alıntılaman, Kılıç, *Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış*, s. 18.

128) Pudovkin, *Sinemanın Temel İlkeleri*, s. 199.

129) Gilles Deleuze, *Cinema-I: The Movement-Image*, (çev. Hugh Tomlinson-Barbara Habberjam), University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, s. 56.

130) A.g.e., s. 2.

131) Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, s. 122.

Kaynakça

KİTAPLAR

- Abisel, Nilgün. (2003). *Sessiz Sinema*. İkinci basım. İstanbul: Om Yayınevi.
- Akarsu, Bedi. (1976). *Çağdaş Felsefe Akımları*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Alberti, Leon Battista. (1970). [İlk ortaya çıkışı, 1435-36; ilk basım 1956]. *On Painting*. (çev., önsöz ve notlar, John R. Spencer), New Haven: Yale University.
- Althusser, Louis. (2002). *Marx İçin*. (çev. Işık Ergüden), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Amittay, Jacob Ben. (1983). *Siyasal Düşünceler Tarihi*. (çev. M. Ali Kılıçbay-Levent Köker), Ankara: Savaş Yayınları.
- Ammont, Jacques. (1987). *Montage Eisenstein*. Londra: Londra BFI.
- Andrew, Dubley J. (1995). *Büyük Film Kuramları*. (çev. İbrahim Şener). İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Aristoteles, Augustinus ve Heidegger. (1996). *Zaman Kavramı-Derleme*-(çev. Saffet Babür). Ankara: İmge Kitabevi.
- Aristoteles, *Problems*. (1936). (çev. W. S. Hett), Londra: W. Heinemann Ltd.
- Arnheim, Rudolf. (2002). *Sanat Olarak Film* (çev. Rabia Ünal). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Arnold, H. J. P. (1977). *William Henry Fox Talbot: Pioneer of Photography and Man of Science*. Londra: Hutchinson Benham Ltd.
- Aron, Raymond. (2000). *Sosyolojik Düşüncenin Evrimi*. Dördüncü basım. (çev. Korkmaz Alemdar), Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Augustinus, Saint. (1999). *İtiraflar*. (çev. Dominik Pamir). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Aydın, Ayhan. (2000). *Düşünce Tarihi ve İnsan Doğası*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Bajac, Quentin. (2004). *Karanlık Odanın Sırları: Fotoğrafın İcadı*. (çev. Ali Berktaş). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barger, M. Susan ve White, (1991). William B. *The Daguerreotype: Nineteenth Century Technology and Modern Science*. Washington D. C.: Smithsonian Academic Press.
- Barna, Yon. (2000). *Eisenstein: Yaşam Öyküsü ve Yapıları*. (çev. İbrahim Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

- Barnard, Malcolm. (2002). *Sanat Tasarım ve Görsel Kültür*. (çev. Güliz Korkmaz), Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Barthes, Roland. (1992). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. (çev. Reha Akçakaya). İstanbul: Altıkkırkbeş.
- Basalla, George. (2004). *Teknolojinin Evrimi*. (çev. Cem Soydemir), onbirinci basım, Ankara: TÜBİTAK.
- Baudelaire, Charles. (1955). *The Mirror of Arts*. (çev. Jonathan Mayne). Londra: Phaidon Press.
- Bazin, André. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (çev. Nijat Özön). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Beaver, Frank E. (1983). *On Film: A History of the Motion Pictures*. New York: McGraw-Hill Book Company.
- Beaumont, New Hall. (1980). *Photography: Essays and Images*. New York: The Museum of Modern Art.
- Beloff, Halla. (1985). *Camera Culture*. New York: Basil Blackwell Ltd.
- Beltrán, Antonio. (yay. haz.). (1999). *The Cave of Altamira*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Benjamin, Walter. (1992). Pasajlar. (çev. Ahmet Cemal), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- (2001). *Fotoğrafın Kısa Tarihi*. (çev. Ali Cengizkan), İstanbul: YES Yayınları.
- (1993). *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*. (Yayına haz. Nurdan Gürbilek), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bergan, Ronald. (1997). *Eisenstein: A Life In Conflict*. New York: The Overlook Press.
- Berger, John. (1978). *Görme Biçimleri*. (çev. Yurdanur Salman ve Margaret Quigley), İstanbul: Yankı Yayınları.
- (1986). *O Ana Adanmış*. (çev. Y. Salman ve M. Gürsoy). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, John ve Mohr, Jean. (1989). *Another Way of Telling*. Cambridge: Granta Books. Türkçesi: (2007). *Anlatmanın Başka Bir Biçimi*. (çev. Osman Akınbay), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Berger, M. Susan ve White, William B. (1991). *The Daguerreotype: Nineteenth Century Technology and Modern Science*. Washington D. C: Smithsonian Academic Press.
- Berman, Marshall. (2002). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Beşinci basım, (çev. Ü. Altuğ ve B. Peker), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bordwell, David. (1993). *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bordwell, David ve Thompson, Kristin. (1980). *Film Art An Introduction*. İkinci basım. Reading-Massachusetts: University of Wisconsin.
- Bottomore, Tom, (yay. haz.). (1981). *Modern Interpretations of Marx*. Oxford: Basil Black-Well.
- Bottomore, Tom ve Nisbet, Robert. (1997). *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*. (çev. Mete Tuncay-Aydın Uğur), İstanbul: Ayraç Yayınları.
- Bowden, A. Cornish. (1997). *New Beer In an Old Bottle: Eduard Buchner and the Growth of Biochemical Knowledge*. València; Universitat de València.
- Bowler, Eileen. (1994). *The Transformation of Cinema 1907-1915: History of the American Cinema*. Cilt: 2, Berkeley: University of California Press.
- Brow, Blain. (2006). *Sinematografi Kuram ve Uygulama*. (çev. Selçuk Taylaner), İstanbul: Hil Yayınları.
- Bruhl, L. Lévey. *Auguste Comte* (çev. Z. F. Fındıkoğlu), İstanbul: İÜ Yayınları.
- Buckland, Gail. (1980). *Fox Talbot and the Invention of Photography*. Boston: David R. Godine.
- Burns, Edward McNall. (1984). *Çağdaş Siyasal Düşünceler 1850-1950*. (çev. Alâeddin Şenel), Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.
- Büker, Seçil ve Onaran Oğuz (der.). (1985). *Sinema Kuramları*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Christie, Ian. (1994). *The Last Machine: Early Cinema and the Birth of the Modern World*. Londra: BBC Educational Development.
- Ceram, C. W. (1965). *Archeology of the Cinema*. New York: Brace ve World. Türkçesi: (2007). *Sinemanın Arkeolojisi*. (çev. Hasan Aydın), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Clarke, Graham. (1997). *The Photography*. New York: Oxford University Press.
- Colebrook, Claire. (2004). *Gilles Deleuze*. (çev. Cem Soydemir), Ankara: Bağımsız Kitaplar.
- Comte, Auguste. (2001). *Pozitif Felsefe Kursları*. (çev. Erkan Ataçay). İstanbul: Sosyal Yayınlar.

- Comte, Auguste. (1986). *Pozitivizm İlmihali*. İkinci basım. Ankara: MEB Yayınları, 1986.
- Cook, David A. (1981). *A History of Narrative Film*. New York: W. W. Norton ve Company.
- Copleston, Frederick. (1990). *Felsefe Tarihi: Çağdaş Felsefe Maine de Biran'dan Sartre'a*. (çev. Arif Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınları.
- Crary, Jonathan. (1992). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Londra: MIT Press. Türkçesi: (2004). *Gözlemcinin Teknikleri: Ondokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite*. (çev. Elif Daldeniz), İstanbul: Metis Yayınları.
- Crick, Francis. (2003). *Şaşkırtan Varsayım: İnsan Varlığının Temel Sorularına Yanıt Arayım*. (çev. Sabit Say), Onuncu basım, TÜBİTAK.
- da Vinci, Leonardo. (1992). *Defterler*. (çev. Turhan Ilgaz), İstanbul: Hil Yayınları.
- Daguerre, L. J. M. (1971). *An Historical and Descriptive Account of the Daguerreotype and the Diorama*. New York: Winter House.
- Daver, Bülent. (1969). *Çağdaş Siyasal Doktrinler*. Ankara: Doğan Yayınları.
- de Tocqueville, Alexis. (1962). *Amerika'da Demokrasi*. (çev. Taner Timur), İstanbul: Türk Siyasi Bilimler Derneği Yayınları.
- de Tocqueville, Alexis. (1995). *Eski Rejim ve Devrim*. (çev. Turhan Ilgaz), İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Debord, Guy. (1996). *Gösteri Toplumu*. (çev. A. Ekmekci ve O. Taşkent), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, Gilles. (1986). *Cinema-I: The Movement-Image*. (çev. H. Tomlinson ve B. Habberjan). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dellaloğlu, Besim F. (Yayın haz. ve çev.). (2005). *Benjamin*. İstanbul: Say Yayınları.
- Demiralp, Oğuz. (1999). *Tanrı Bakışlı Çocuk: Walter Benjamin Üzerine 49'a Parçalanmış Deneme*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deutelbaum, Marshall. (yay. haz.). (1979). *"Image" on the Art and Evolution of the Film*. New York: Dover Publications.
- Dickinson, Thorold. (1971). *A Discovery of Cinema*. New York: Oxford University Press.
- Dickson, W. K. L. ve Dickson, Antonia. (1970). *History of the Kinetograph; Kinetoscope and Kinetophomograph*. New York: Arno Press ve The New York Times.
- Eder, Josef Maria. (1945). *History of Photography*. (çev. Edward Epstein), New York: Columbia University Press.
- Eflatun. (1971). *Devlet*. İkinci basım, (çev. S. Eyüboğlu ve A. Ali Comcoz), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eflatun, (1943). *Sofist*. (çev. Mehmet Karasan), İstanbul: Maarif Matbaası.
- Eisenstein, Sergei M. (1984). *Film Düyumu*. (çev. Nijat Özön). İstanbul: Payel Yayınevi.
- (1985). *Film Biçimi*. (çev. Nijat Özön). İstanbul: Payel Yayınevi.
- (1975). *Bir Sinemacının Düşünceleri*. (çev. Azmi Arma). İstanbul: Yol Yayınları.
- (1993). *Sinema Sanatı*. (çev. Nilgün Şarman). İstanbul: Payel Yayınevi.
- (1986). *Sinema Dersleri*. (çev. Engin Ayça). İstanbul: Hil Yayınları.
- (1967). *Potemkin Zırhlısı: Senaryo*. (çev. Nijat Özön). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- (1983). *Immoral Memories: An Autobiography*. (çev. Herbert Marshall), Boston: Houghton Mifflin Company.
- Ellis, Jack C. (1990). *A History of Film*. Üçüncü basım. New Jersey: Prentice Hall.
- Ellul, Jacques. (2004). *Sözün Düşüşü*. (çev. Hüsamettin Arslan), İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Engels, Friedrich. (1975). *Anti-Dühring*. (çev. Kenan Somer), Ankara: Sol Yayınları.
- Ercan, Fuat. (2001). *Modernizm, Kapitalizm ve Azgelişmişlik*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Ernest, Mandel. (1979). *Introduction to Marxism*. İkinci basım, (çev. Louisa Sadler), Londra: Ink Links.
- Ezra, Elizabeth. (2000). *Georges Méliès: The Birth of the Auteur*. Manchester: Manchester University Press.
- Feldman, Seth. (1979). *Dziga Vertov: A Guide to Referans and Resources*. Boston: G. K. Hall.
- Fielding, Raymond. (1967). *A Technological History of Motion Pictures and Television*. Berkeley: University of California.
- Frankel, Boris. (1991). *Sanayi Sonrası Ütopyalar*. (çev. Kamil Durand), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Freud, Gisèle. (1980). *Photography & Society*. (çev. David R. Godine), Londra: David R. Godine.
Türkçesi: *Fotoğraf ve Toplum* (çev. Şule Demirkol), İstanbul: Sel Yayıncılık, (Asıl eserdeki fotoğrafların yer almadığı bir çeviri).
- Freud, Sigmund. (1985). *Bir Yanılsama Geleceği: Bilim ve İnsan*. (çev. N. Zafer Kars). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- (1999). *Uygarlık Din ve Toplum*. Dördüncü basım. (çev. Selçuk Budak). Ankara: Öteki Yayınevi.
- (1999). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. (çev. Haluk Barışcan). İstanbul: Metis Yayınları.
- (1998). *Cinsellik Üzerine*. İkinci basım. (çev. Selçuk Budak). Ankara: Öteki Yayınları.
- Frizot, Michel. (yay. haz.). (1998). *A New History of Photography*. Köln: Könemann.
- Fromm, Erich. (1998). *Sigmund Freud'un Misyonu*. (çev. Emre Ak). Ankara: Öteki Yayınları.
- (1981). *Freud Düşüncesinin Büyüklüğü ve Sınırları*. (çev. Aydın Arıtan). İstanbul: Dilek Matbaası.
- Foulquié, Paul. (1976). *Varoluşçu Felsefe*. (çev. Yakup Şahan). İstanbul: Gelişim Yayınları.
- Fulton, Albert R. (1995). *Motion Pictures: The Development of an Art*. Gözden geçirilmiş basım, Norman: University of Oklahoma Press.
- Geber. (2003). *Geber's Best Writings on Alchemy*. White Fish: Kessinger Publishing Com.
- Geduld, Harry M. (der.). (1973). *Focus on D. W. Griffith*. Englewood NJ: Prentice Hall.
- Gernsheim, Helmut. (1982). *The Origins of Photography*. Londra: Thames and Hudson.
- (1965). *A Concise History of Photography*. New York: Grosset ve Dunlap.
- Gernsheim, Alison ve Gernsheim, Helmut. (1968). *L. J. M. Daguerre: The History of Diorama and Daguerreotype*, Gözden geçirilmiş ikinci basım, New York: Dover Publication Ltd.
- Gianetti, Louis ve Eymann, Scott. (2004). *Flashback: Brief History of Film*. İkinci basım. New Jersey: Prentice Hall.
- Giddens, Anthony. (1994). *Modernliğin Sonuçları*. (çev. Ersin Kuşdil), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Goodwin, James. (1993). *Eisenstein, Cinema and History*. Urbana: University of Illinois Press.
- Gökberk, Macit. (1974). *Felsefe Tarihi*. Üçüncü basım, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Göze, Ayferi. (1982). *Siyasal Düşünceler Tarihi*. İstanbul: İÜ Yayınları.
- (1980). *Liberal Marksist Faşist ve Sosyal Devlet Sistemleri*. İstanbul: İÜ Yayınları.
- Gregory, Richard L. (1998). *Eye and Brain: The Psychology of Seeing*. Beşinci basım, Oxford: Oxford University Press.
- Gunning, Tom. (1991). *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years of Biography*. Champaign: University of Illinois Press.
- Haas, Robert Bartlett. (1976). *Muybridge: Man in Motion*. Berkeley: University of California.
- Hançerlioğlu, Orhan. (1977). *Düşünce Tarihi*. Üçüncü basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hammond, H. John. (1981). *The Camera Obscura: A Chronicle*. Bristol: Adam Hilger Ltd.
- Headrick, R. Daniel. (2002). *Enformasyon Çağı: Akıl ve Devrim Çağında Bilgi Teknolojileri 1700-1850*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Henderson, Robert N. (1972). *D. W. Griffith His Life and Work*. New York: Oxford University Press.
- Hendricks, Gordon. (1966). *The Kinetoscope: American's First Commercially Successful Motion Picture Exhibitor*. New York: The Beginnings of American Film.
- (1961). *The Edison Motion Picture Myth*. Berkeley: The University of California Press.
- Herbert, Stephen (yay. haz.). (2000). *A History of Pre Cinema*. Londra: Routledge.
- Hitler, Adolf. (2003). *Kavgam*. (çev. Ahmet Çuhadar). İstanbul: Kum Saati Yayınları.
- Hughes, H. Stuart. (1985). *Toplum ve Bilim: Avrupa'da Toplumsal Düşüncenin Şekillenmesi 1890-1930*. (çev. Güzin Özkan), İstanbul: Metis Yayınları.
- Huisman, Denis. (2000). *Bir Medya Felsefesi için: Sokrates İnternet'te*. (çev. Kerem Eksen), İstanbul: Günsel Yayıncılık.
- Hobsbawm, Eric. (1998). *Sermaye Çağı: 1848-1875*. (çev. Bahadır Sina Şener), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- (1998). *Devrim Çağı: 1789-1848*. (çev. Bahadır Sina Şener), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Hunt, Robert. (1973). *A Popular Treatise on the Art of Photography*. Ohio: Ohio University Press.

- Israel, Paul. (1998). *Edison: A Life of Invention*. New York: John Wiley.
- İbn Hayyan, Cabir. (1994). *The Alchemical Work of Geber*. (çev. Richard Russel), Weiser: Red Wheel.
- Jameson, Fredric. (2002). *Biricik Modernite: Şimdinin Ontolojisi Üzerine İnceleme*. (çev. Sami Oğuz), Ankara: Epos Yayınları.
- James, Christopher. (2001). *The Alternative Photographic Processes*. New York: Delman Learning.
- James, André. (1973). *William Henry Fox Talbot: Inventor of the Negatif-Positive Process*. New York: Macmillan Publishing Co.
- Jaspers, Karl. (1971). *Felsefeye Giriş*. (çev. Mehmet Akalın), İstanbul: Hareket Yayınları.
- Josephon, Matthew. (1992). *Edison: A Biography*. İkinci basım. New York: John Wiley ve Sons.
- Kaufmann, Walter. (1965). *Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk*. İkinci basım. (çev. Akşit Gökürk). İstanbul: De Yayınevi.
- Kenez, Peter. (1992). *Cinema and Soviet Society: 1917-1953*. New York: Cambrige University Press.
- Kierkegaard, Søren. (1990). *Korku ve Titreme: Diyalektik Lirik*. (çev. N. Ekrem Düzen). İstanbul: Ana Yayıncılık.
- Kılıç, Levend. (2005). *Fotoğrafa Başlarken*. İkinci basım, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- (2002). *Görüntü Estetiği*. Dördüncü basım. İstanbul: İnkilâp Kitabevi.
- (der.). (1995). *Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Kierkegaard, Søren. (2000). *Kahkaha Benden Yana*. (çev. Nedim Çatlı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kracauer, Siegfried. (1965). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Londra: Oxford University Press.
- Kostelanetz, Richard. (yay. haz.) (1970). *Moholy-Nagy An Anthology*. New York: Da Capo Press.
- Kuhn, Thomas S. (2000). *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*. (çev. Nilüfer Kuyuş), İstanbul: Alan Yayınları.
- Kuleshov, Lev. (1974). *Kuleshov Film*. (yay. haz. ve çev. Roland Levaco). Berkeley: University of California.
- Küçük, Mehmet (der.). (1993). *Modernite Versus Postmodernite*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Lange, Robert (yay. haz.). (1993). *The Birth of a Nation: D. W. Griffith Director*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Lefebvre, Henri. (1968). *V. İ. Lenin Hayatı ve Filozofik Ekonomik Politik Düşünceleri II*. İkinci basım, (çev. R. Nuri İleri), İstanbul: Anadolu Yayınları.
- Lemagny, Jean-Claude ve Rouillé, André-(yay. haz.). (1987). *A History of Photography: Social and Cultural Perspectives*. (çev. Janet Lloyd). Cambridge: Cambridge University Press.
- Lenin, V. İ. (1975). *Bir Adım İleri İki Adım Geri*. İkinci basım. (çev. Y. Fincancı), Ankara: Sol Yayınları.
- (1974). *Emperyalizm Kapitalizmin En Yüksek Aşaması*. İkinci basım. (çev. Cemal Süreyya), Ankara: Sol Yayınları.
- (1970). *"Sol" Komünizm Bir Çocukluk Hastalığı*. (çev. M. Kabagil), Ankara: Sol Yayınları.
- (1969). *Proletarya İhtilali ve Dönek Kautsky*. (çev. Arif Gelen), Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Lenoir, Béatrice. (2003). *Sanat Yapıtı*. (çev. Aykut Derman), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Leyda, Jay. (1983). *Kino: A History of Russian and Soviet Film*. Üçüncü basım. Princeton: Princeton University Press.
- Livingstone, Margaret. (2002). *Vision and Art: The Biology of Seeing*. New York: Harry N. Abrams Inc.
- Lukitsch, Johanne. (2001). *Julia Margaret Cameron*. Londra: Phaidon.
- Lyon, David. (1997). *Elektronik Göz: Gözetim Toplumunun Yükselişi*. (çev. Dilek Hattatoğlu), İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Macridis, Roy C. (1983). *Contemporary Political Ideologies: Movements and Regimes*. İkinci basım, Baston: Little, Brown.
- Magee, Bryan. (1979). *Yeni Düşün Adamları*. (Basıma haz. Mete Tuncay), İstanbul: MEB Yayınları.
- Mallerstein, Immanuel. (1998). *Liberalizmden Sonra*. (çev. Erol Öz), İstanbul: Metis Yayınları.
- Marien, Mary Warner. (1997). *Photography and Its Critics: A Cultural History 1839-1900*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Marx, Karl. (1974). *Kapital* (cilt I, Birinci Kitap). İkinci basım. (çev. Mehmet Selik), Ankara: Odak Yayınevi.
- (1975). *1844 Felsefe Yazıları*. İkinci basım, (çev. Murat Belge), İstanbul: Payel Yayınevi.
- (1970). *Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı*. (çev. Sevim Belki), Ankara: Sol Yayınları.
- (1979). *Grundrisse: Ekonomi Politikin Eleştirisi İçin Ön Çalışma*. (çev. Sevan Nişanyan), İstanbul, Birikim Yayınları.
- Marx, Karl ve Engels, Friedrich. (1999). *Alman İdeolojisi*, (çev. Sevim Belli), dördüncü basım, Ankara: Sol Yayınları.
- (1976). *Manifesto*. (çev. Mümtaz Yavuz), İstanbul: Evren Yayınları.
- (2002). *Komünist Manifesto ve Komünizmin ilkeleri*. Beşinci basım, (çev. Muzaffer Erdost), Ankara: Sol Yayınları.
- (1969). *Gotha ve Erfurt Programlarının Eleştirisi*. (çev. M. Kabagil), Ankara: Sol Yayınları.
- Marksizm-Leninizm Enstitüsü. (1999). *Marx-Engels Anıları*. (çev. Alaatin Bilgi), İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Mast, Gerald ve Kavin, Bruce F. (1992). *A Short History of the Movies*. New York: Macmillan.
- Mayer, David. (1972). *Eisenstein's Potemkin: A Shot by Shot Presentation*. New York: Grossman Pub.
- Mayo, Henry B. (1960). *An Introduction to Democratic Theory*. New York: Oxford University Press.
- McCusker, Carol ve Olman Arthur, Gray, Michael. (2002). *First Photographs: William Henry Fox Talbot and the Birth of Photography*. New York: Power House Books.
- McLuhan, Marshall. (1964). *Understanding Media: The Extension of Man*. New York: McGraw-Hill.
- Melloor, J. W. (1922). *Inorganic and Theoretical Chemistry*. Cilt 3, Londra: Longmans.
- Michelson, Annette. (yay. haz.). (1984). *Kino-Eye: The Writing of Dziga Vertov*. (çev. Kevin O'Brien). Berkeley: University of California Press.
- Mill, John Stuart. (1963). *Hürriyet*. İkinci basım. (çev. M. Osman Dostel), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- (2000). *Özgürlük Üstüne*. (çev. Alime Ertan), İstanbul: Belge Yayınları.
- (2003). *Düşünce ve Tartışma Özgürlüğü Üstüne*. (çev. Cem Akkaş), İstanbul: K Kitaplığı.
- Mitchell, William. (1992). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge: The MIT Press.
- Moholy, Lucia. (1939). *A Hundred Years of Photography*. Londra: Penguin Book Ltd.
- Monaco, James. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?* (çev. Ertan Yılmaz), İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Muckenhaupt, Margaret. (2004). *Sigmund Freud: Bilinçdışının Kâşifi*. Beşinci basım. (çev. Füsün Akath), Ankara: TÜBİTAK.
- Musser, Charles. (1997). *Edison Motion Pictures 1890-1900: An Annotated Filmography*. Washington DC: Smithsonian Institution Press.
- (1995). *Thomas A. Edison and his Kinetographic Motion Pictures*. New Jersey: Rutgers University Press.
- (1991). *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley: University of California Press.
- Muybridge, Eadward. (yay. haz. Lewis S. Brown). (1957). *Animals in Motion*. New York: Dover Publications.
- (1985). *Horse and Other Animals in Motion: 45 Classic Photographic Sequences*, New York: Dover Publication Inc.
- Neale, Steve. (1985). *Cinema and Techonology: Image, Sound, Colour*. Bloomington: Indiana University Press.
- Newhall, Beaumont. (1994). *The History of Photography*. Beşinci basım. New York: The Museum of Modern Art.
- Nowell-Smith, Geoffrey. (2003). *Dünya Sinema Tarihi*. (çev. Ahmet Fethi), İstanbul: Kabala Kitabevi.
- O'dell, Paul. (1981). *Griffith and the Rise of Hollywood*. Üçüncü basım. Indianapolis: The University of Chicago Press.

- Oskay, Ünsal. (1982). *XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri: Kuramsal Bir Yaklaşım*. Ankara: AÜSBF Yayınları.
- (2000). *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Özön, Nijat. (1964). *Sinema El Kitabı*. İstanbul: Elif Kitabevi.
- Quigley, Martin. (1948). *Magic Shadows*. Washington: Georgetown University.
- Parker, William E. (yay. haz.). (1985). *Art and Photography: Forerunners and Influences Selected Essays by Heinrich Schwarz*. Layton: Gibbs M. Smith Inc., Perregrine Smith Book ile Visual Studies Workshopp Press.
- Parkinson, C. Northcote. (1976). *Siyasal Düşüncenin Evrimi*. (çev. M. Harmancı), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Paris, John Ayrton. (1827). *Philosophy in Sport Made Science in Earnest: Being an Attempt to Illustrate the First Principles of Natural Philosophy by the Aid of Popular Toys and Sports*. Londra: Thornburn.
- Petriæ, Vlada. (2000). *Dziga Vertov: Sinemada Konstruktivizm*. (çev. Güzin Yamaner). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Price, Mary. (1994-2004). *The Photograph: A Strange Congied Space*. Stanford: Stanford University Press. Türkçesi; *Fotoğraf: Çerçeveedeki Gizem*. (çev. Ayşenaz ve Kubilay Koç). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Pollack, Peter. (1977). *The Picture History of Photography*. New York: Harry N. Abrams.
- Ponomarev, B. (1970). *Sovyetler Birliği Komünist Partisi Tarihi*. (çev. Hayri Gün), İstanbul: Bilim Yayınları.
- Popper, K. Raimund. (1968). *Açık Toplum ve Düşmanları: Hegel ve Marx*. Cilt II. (çev. Harun Rızatepe), Ankara: Türk Siyasî İlimler Derneği Yayınları.
- Poole, Ross. (1993). *Ahlâk ve Modernlik*. (çev. Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Pudovkin, V. I. (1966). *Sinemanın Temel İlkeleri*. (çev. Nijat Özön). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Redhead, Brian. (der.). (2001). *Siyasal Düşüncenin Temelleri*. (çev. Hikmet Özdemir ve diğerleri), İstanbul: Alpa Yayınları.
- Rhode, Eric. (1975). *A History of the Cinema*. New York: Hill ve Wang.
- Richter, Stefon. (1989). *The Art of the Daguerreotype*. New York: Penguin/Viking.
- Rosenberg, Arthur. (1969). *Bolşevizm Tarihi*. (çev. Aydın Emeç), İstanbul: E Yayınları.
- Rosenblum, Barbara. (1978). *Photographers at Work: Sociology of Photographic Styles*. New York: Holmes ve Mener Publishers Inc.
- Rossell, Deac. (1998). *Living Pictures: The Origins of the Movies*. Albany: State University of New York Press.
- Rubin, James H. (2001). *Nadar*. New York: Phaidon Press.
- Russell, Bertrand. (1964). *Varoluşçunun Bunalımı*. (çev. Türkân araz). İstanbul: Ataç Kitabevi.
- (1970). *Batı Felsefesi Tarihi: Yeni Çağ*. (çev. Muammer Sencer), İstanbul: Kıtış Yayınları.
- Sabine, George. (1969). *Siyasi Düşünceler Tarihi-3: Yakın Çağ*. (çev. Özer Ozankaya), Ankara: Türk Siyasî Bilimler Derneği Yayınları.
- Saguer-Düchting, Karin. (1992). *Claude Monet: A Feast for the Eyes*. Köln: Benedick Tasche.
- Saraç, Celal. (1962). *Câbir İbn-i Hayyan Üzerine*. İstanbul: İstanbul Yüksek İslâm Enstitüsü Yayınları.
- Sargent, Lyman Tower. (1984). *Contemporary Political Ideologies*. Altıncı basım, Homewood, Illinois: The Dorsey Press.
- Sarıca, Murat. (1973). *Siyasi Düşünceler Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınları.
- Sartre, Jean-Paul. (1980). *Varoluşçuluk*. (çev. Asım Bezirci). İstanbul: Yazko.
- (1985). *Sinekler*. (çev. Tahsin Yücel). Ankara: Kuzey Yayınları.
- (1967). *Varoluşçuluk Materyalizm ve Devrim*. (çev. Emin T. Eliçin), İstanbul: Ataç Kitabevi.
- (1973). *Çağımızın Gerçekleri*. (çev. S. Eyüboğlu ve V. Günyol). İstanbul: Çan Yayınları.
- (1961). *Bulanık*. (çev. Selahattin Hilâv). İstanbul: Ataç Kitabevi.
- Sartori, Giovanni. (2004). *Görmenin İktidarı Home Viden: Gören İnsan*. (çev. Gül Batuş ve Bahar Ulukan), İstanbul: Karakutu Yayınları.

- Savaş, Hakan. (2003). *Sinema ve Varoluşçuluk*. İstanbul: Altıkkırkbeş.
- Schaaf, Larry J. (1992). *Shadows: Herschel, Talbot and the Invention of Photography*. Londra: Yale University Press.
- Schilling, Kurt. (1971). *Toplumsal Düşünce Tarihi*. (çev. Nihal Önal), İstanbul: Varlık Yayınları.
- Schickel, Richard. (1996). *D. W. Griffith: An American Life*. New York: Amadeus Press.
- Schnitzer, Luda, Schnitzer, Jean ve Martin, Marcel. (1983). *Devrim Sineması*. (çev. Osman Akinhay). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Scruton, Roger. (1980). *The Meaning of Liberalism*. Harmondsworth, England: Penguin Books.
- Seaborne, M. ve Morris, R., Lassam R. E. (1977). *The Calotype Process*. Lacock: Lacock the Fox Talbot Museum.
- Shipman, David. (1993). *Cinema: The First Hundred Years*. New York: St. Martin's Press.
- Sklar, Robert. (2002). *A World History of Film*. New York: Harry N. Abrams.
- Spira, S. F., Lothrop, JR., Eaton S., ve Spria, Jonathan B. (2001). *The History of Photography: As Seen Through the Spin Collection*. Singapore: Aperture.
- Stalin, İosif. (1974). *Leninizmin İlkeleri*. İkinci basım. (çev. Muzaffer Kabagil), Ankara: Sol Yayınları.
- Steadman, Philip. (2001). *Vermeer's Camera*. New York: Oxford University Press.
- Stevenson, Kenneth E. ve Habermas, Gray R. (2004). *İsa'nın Kefeni*. İkinci basım, (çev. Dominik Pamir), İstanbul: Müjde Yayıncılık.
- Stoichita, Victor I. (1997). *A Short History of the Shadow*. (çev. Anne-Maria Glasheen), Londra: Reaktion Books. Türkçesi: (2006). *Gölgenin Kısa Tarihi*. (çev. Bilge Aydın), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Sobieszek, Robert. (yay. haz.). (1973). *Daguerreotype Process: Three Treatises 1840-1848*. New York: Arno.
- Sontag, Susan. (1993). *Fotoğraf Üzerine*. (çev. Reha Akçakaya), İstanbul: Altıkkırkbeş.
- Sunay, İlkay. (1986). *Düşün ve Toplum*. Ankara: Birey ve Toplu Yayınları.
- Sütcü, Özcan Yılmaz. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları.
- Swingewood, Alan. (1998). *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*. (çev. Osman Akinbay), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Şenel, Alaeddin. (1970). *Eski Yunan'da Eşitlik ve Eşitsizlik Üzerine*. Ankara: AÜSBF Yayınları.
- Tagg, John. (1988). *The Burden of Representation Essays on Photographies and Histories*. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- Talbot, W. H. F. (1989). *The Pencil of Nature*. Londra: Longman, Brown, Gren ve Longman, 1844-1846. Yeniden tıpkı basımı, H. P. Kraus Jr., New York.
- (1939). *Some Account of the Art of Photogenic Drawing*. Londra: R. ve E. Taylor.
- Taylor, Charles. (1995). *Modernliğin Sıkıntıları*. (çev. Uğur Can Bilen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Taylor, Richard ve Christie, Ian (ed). (1988). *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. Londra: Routledge ve Kogan Paul.
- Taylor, Richard. (1979). *The Politics of the Soviet Cinema: 1917-1929*. New York: Cambridge University Press.
- Thomson, David. (2000). *Siyasi Düşünceler Tarihi*. Üçüncü basım. (çev. Ali Yaşar Aydoğan ve diğerleri), İstanbul: Şule Yayınları.
- Thomas, D. B. (1994). *The First Negatives: An Account of the Discovery and Early Use of the Negatif-Positif Process*. Londra: Science Museum.
- Timisi, Nilüfer. (2003). *Yeni İletişim Teknolojileri ve Demokrasi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Timuçin, Afşar. (2001). *Düşünce Tarihi-3: Gerçekçi Düşüncenin Çağdaş Görünümü*. Genişletilmiş dördüncü basım, İstanbul: Bulut Yayınları.
- Topdemir, Hüseyin Gazi. (2002). *Modern Optiğin Kurucusu: İbnü'l Heysem: Hayatı Eserleri ve Teorileri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Toulet, Emmanuelle. (1995). *Cinema 100 Years Old*. New York: Thames and Hudson.

- Touraine, Alain. (1997). *Demokrasi Nedir?*. (çev. Olcay Kura), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- (1994). *Modernliğin Eleştirisi*. (çev. Hülya Tufan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tuncay, Mete (der.). (1969). *Siyasi Düşünceleri Tarihi-3: Yakın Çağ*. Ankara: AÜ SBF Yayınları.
- Usai, Paolo Cherchi. (2000). *Silent Cinema: An Introduction*. Londra: British Film Institute.
- Vicenti, Giorgio. (1993). *Sinemanın Yüz Yılı*. (çev. Engin Ayça). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Wade, J. Nicholas. (1999). *A Natural History of Vision*. İkinci basım. Cambridge: The MIT Press.
- Wade, Nicholas J. ve Swanston, Michael. (1991). *An Introduction to Visual Perception*. Londra: Routledge.
- Wagner, Peter. (1996). *Modernliğin Sosyolojisi: Özgürlük ve Cezalandırma*. (çev. Mehmet Küçük), İstanbul: Sarmal Yayınları.
- Ware, Mike. (1994). *Mechanisms of Image Deterioration in Early Photographs: The Sensitivity to Lights of WHF Talbot's Halide-fixed Image 1834-1844*. Londra: Science Museum.
- Weale, Robert A. (1982). *Focus On Vision*. Cambridge: Harvard University Press.
- Weber, Eva. (1995). *Pioneers of Photography*. Greenwich: Brompton Books Corp.
- Williams, Christopher (yay. haz.). (1996). *Cinema: The Beginnings and the Future*. Londra: University of Westminster Press.
- Wilson, Edmund. (1967). *Lenin Petrograd'da: Sosyalist Akımın Gelimesi*. (çev. Can Yücel), İstanbul: Ağaoglu Yayınevi.
- Williams, Raymond. (1989). *İkibine Doğru*. (çev. Esen Tarım), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Winston, Brian. (1996). *Technologies of Seeing: Photography, Cinema and Television*. Londra: British Film Institute.
- (1998). *Media Technology and Society: A History From the Telegraph to the Internet*. Londra: Routledge.
- Wittle, Bernd. (2002). *Walter Benjamin*. (çev. Mustafa Tüzel), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Wollen, Peter. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. İkinci basım. (çev. Z. Aracagök ve B. Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Wood, Ellen Meiksins. (1999). *Kapitalizmin Kökeni*. (çev. A. Cevdet Aşkın), Ankara: Epos Yayınları.
- Wood, John. (yay. haz.). (1989). *The Daguerreotype: A Sesquicentennial Celebration*. Londra: Duckworth.
- Youngblood, Denise. (1985). *Soviet Cinema in the Silent Era: 1918-1933*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Zakia, Richard D. (1997). *Perception and Imaging*. Boston: Focal Press.
- Zweig, Stefan. (1969). *Freud ve Öğretisi*. İkinci basım. (çev. Emin T. Eliçin). İstanbul: Remzi Kitabevi.

DERGİLER

Annals of Science
 Art and Ideas
 AÜ Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Araştırma Dergisi
 Bilim ve Düşünce
 History of Photography
 History of Photography, An International Quarterly
 İslâm Ansiklopedisi
 Journal of Photographic Science
 Journal of Film and Video
 Journal of Royal Institution
 Journal of University Film Association
 Photoresearcher (European Society for the History of Photography)
 Perception
 Sight and Sounds
 The Photographic Journal
 The South African Journal of History

Türk Dili Dergisi: Sinema Özel Sayısı
Yarın Dergisi

WEB SİTELERİ

<http://brightbytes.com/casite/what.html>
http://www.acmi.net.au/AIC/CAMERA_OBSCURA.html
http://www.chem.yorku.ca/hall_of_fame/essays00//AgNo3.htm
<http://www.daguerre.org>
<http://www.foxtalbot.arts.gla.ac.uk/>
www.fotoart.gr/english/HISTORY/pioners/1.htm
<http://photography.about.com>
www.petec.ac.zc/shroud/thirteen.htm
<http://templarchronicle.homestead.com/davinciturinshroud.html>
<http://precinemahistory.net/1650.htm>
<http://www.olinda.com/Art/Beginnings/photochemtimeline.htm>
www.ho/onet.khm.de/Antizipation/Tiphaigne-_de_la_Roche.html
<http://www.C3.hu/sccl/butterfly/weibel/syhopsis.html>
<http://www.imagesjournal.com//issue04/reviews/lumiere.htm>
www.utexas.edu/opa/news/03newsreleases/nr_200311/nr_hre031121.html
http://sirtf.cltech.edu/EPO/Ritter/ritter_bio.html
http://www.bbk.ac.uk/Boyle/boyle_introduction.htm

Zaman Dizini

- 1800 . Avrupa'da gelişen Romantizm akımı edebiyat, felsefe ve müziği etkiledi.
 . ABD'de Portland'tan verilen bir mektup 20 gün sonra Savannah'a (Georgia) ulaştı.
 . Siluet bir resmetme yöntemi olarak Fransa'da yaygınlaştı.
 . Friedrich Wilhelm Schelling, *Transandantal İdealizm Sistemi* adlı eserini yayınladı.
- 1801 . Robert Harrup, gümüş klorünün ışık nedeniyle değişmesinin ısının sonucu olmadığını ortaya koydu.
- 1802 . Kongre Kütüphanesi kuruldu.
 . Thomas Wedgwood, siluet resmetme yönteminde gümüş nitrat kullandı.
 . Thomas Wedgwood ve Sir Hamphey Davy, gümüş nitratin ışığa duyarlı olduğunu ve yüzey üzerinde görüntü üretmek için kullanılabileceğini yazdılar.
- 1804 . Friedrich Schiller, *Wilhelm Tell* adlı oyunu yazdı.
 . İngiliz maden mühendisi Richard Trevithick buhar lokomotifini geliştirdi.
 . Francisco Goya, *Çıplak Maya* ve *Giyinik Maya* adlı resimlerini yaptı.
- 1806 . William Hyde Wollaston, *Aydınlık Kutu* (Camera Lucida) adlı verilen aygıtı buldu.
 . Karbon kâğıdı bulundu.
- 1807 . G. Wilhelm F. Hegel, *Tinin Fenomenolojisi* adlı eserini yayınladı.
 . Yüzey üzerinde çizerek resmetme tekniğinde aydınlık kutu (camera lucida) kullanıldı.
- 1809 . Humphry Davy, ilk elektrik ışığını ve ilk ark ampülünü buldu.
- 1810 . Frederick Koenig, matbaa makinesini geliştirdi.
 . Almanya'da elektro-kimyasal telgraf yapılandırıldı.

- 1811 . Kimyacı Barnard Courtois, iyot maddesini buldu.
- 1812 . Hegel, *Nesnel Mantık* adlı eserini yayınladı.
- 1814 . George Stephenson, buhar lokomotifinin tasarımını gerçekleştirdi.
• İngilterede buhar gücüyle çalışan matbaa makinesiyle *Times Gazetesi* saatte 1000 kopya olarak basıldı.
- 1815 . Humphry Davy madenci lambasını buldu.
• William Turner, *Kartaca'nın Kurtuluşu* adlı resmini yaptı.
• Arthur Schopenhauer, *Görme ve Renkler Üzerine* adlı eserini tamamladı.
• Hegel, *Mantık Bilimi* adlı eserini yazdı.
• Tek tel üzerinden çalışan telgraf sisteminin tanıtımı yapıldı.
- 1816 . Nicéphore Niépce, karanlık kutuyu kullanarak ışığa duyarlı yüzey üzerine görüntü kaydetti.
- 1817 . David Ricardo, *Siyasal İktisadın ve Vergilendirmenin İlkeleri* adlı eserini yayınladı.
- 1819 . Arthur Schopenhauer, *İstem ve Tasarım Olarak Dünya* adlı eserini yayınladı.
• Sir John Herschel, yüzey üzerine pozlanan görüntünün kalıcı olmasını sağlayan, hiposülfitt maddesini buldu.
- 1821 . John Constable, *Saman Sarısı* adlı resmini yaptı.
- 1822 . Niépce, ışığa duyarlı yahuda bitümü maddesini kullanarak gravür ve resim kopyaladı.
• Louis J. M. Daguerre, Paris'te *Diorama* gösterisine başladı.
- 1823 . Charles Babbage, bilgisayarın habercisi olan hesap makinesini yaptı.
- 1824 . Niépce, Yahuda bitümün maddesi kaplı yüzey üzerinde doğrudan pozitif görüntü elde etti.
Buna *heliyografi* adını verdi.
- 1825 . William Sturgen, elektronik mıknatısı buldu.
• Peter Mark Roget, görmenin sürekliliği kuralını açıkladığı bir yazı yayınladı.
• John Ayrton Paris, görmenin sürekliliği kuralına göre çalışan, *Thomutrop* adlı optik oyuncacı buldu.
• İngiltere'de Stockton'la Darlington arasına 50 km. demiryolu hattı döşendi.
- 1827 . Charles Wheatstone, mikrofonu buldu.
• Niépce, ilk fotoğrafı çekti. Işığa duyarlı yüzey üzerine optik yoluyla ilk kez görüntü kaydederek sabitleştirdi.
• Niépce, *Sofra* adlı helyografını çekti.
- 1829 . W. A. Burt, daktiloyu buldu.
• Niépce, *Heliyografi Üzerine Notlar* adlı küçük kitapçığı yazdı.
• Niépce ve Louis J. M. Daguerre, bir ortaklık anlaşması imzalayarak fotoğrafın geliştirilmesiyle ilgili olarak 10 yıl birlikte çalışmaya karar verdiler.
- 1830 . Daguerre, gümüş ve iyodu kullanarak ışığa çok daha duyarlı yüzey elde etti.
• Auguste Comte, *Pozitif Felsefe Kursları* adlı eserini yazmaya başladı.
• Eugène Delacroix, *Özgürlük İnsanlara Yol Gösteriyor* adlı resmini yaptı.
• Barthélemy Thimonnier, dikiş makinesi buldu.

- 1831 . Georg W. F. Hegel, *Felsefe Tarihi* adlı eserini yayımladı.
 . Michael Faraday, hareket algısını teknik aygıtlarla yönlendiren *Faraday Tekerleği* adlı aygıtı buldu.
 . Marie-Henri Beyle Stendhal, *Kırmızı ve Siyah* adlı romanını yazdı.
 . Victor Hugo, *Notre Dame'm Kamburu* adlı romanını yazdı.
- 1832 . Joseph A. F. Plateau, yanılsama olarak yüzey üzerinde harekete ortaya çıkartan optik oyun-caklardan *Fenakitiskop* adlı aygıtı buldu.
 . Johann Wolfgang Goethe, *Faust* adlı eserini tamamladı.
- 1833 . Büyük Britanya'nın yönetimindeki ülkelerle kölelik kalktı.
 . Daguerre, gümüş iyot levha üzerinde gizli görüntü elde etti.
 . William Henry Fox Talbot, ışığa duyarlı yüzey üzerinde negatif siluet görüntüleri elde etti.
 Yüzey üzerindeki bu görüntülere *Fotojenik Çizim* adını verdi.
- 1834 . Honoré de Balzac, *Goriot Baba* adlı romanı yazdı.
 . William G. Horner, *Zoetope* adlı optik oyuncağı buldu.
 . Simon R. Von Stampfer, *Strobiskop* adlı optik oyuncağı buldu.
 . Jacop Perkins, buzdolabının öncüsü olan buz makinesini buldu.
- 1835 . Honoré de Balzac, *Vadideki Zambak* adlı romanını yazdı.
 . W. H. Fox Talbot ilk fotoğrafı olan *Lacock Abbey'deki Demir Pencere* adlı fotoğrafı çekti.
 . Ferik İbrahim Paşa resim eğitimi için Avrupa'ya gitti.
- 1836 . Nikolay Vasilyeviç Gogol, *Müfettiş* adlı oyununu yazdı.
 . Aleksandr Puşkin, *Yüzbaşının Kızı* adlı öyküsünü yazdı.
- 1837 . Samuel Morse, telgrafı buldu.
 . Daguerre, gümüş iyot kaplı levha üzerindeki görüntünün, tuz çözeltisi kullanarak kalıcı ol-masını sağladı.
 . Daguerre, yeni bir fotoğraf yöntemi olan *Dagerreyotip*'i buldu.
 . Rowland Hill, posta pulunu buldu.
- 1838 . Samuel Morse, Morse alfabesini buldu.
 . ABD'de tren yolu düzergahı, posta dağıtımına göre düzelendi.
 . Charles Dickens, *Oliver Twist* adlı romanını yayınladı.
- 1839 . İngiltere'de ticari telgraf iletileri kullanılmaya başlandı.
 . Elektrik enerjisi matbaa baskı makinelerinde kullanıldı.
 . Kirkpatrick Macmillan, bisikleti buldu.
 . Dagerreyotip, Fransız Bilimleri Akademisi tarafından duyuruldu.
 . Daguerre, *Dagerreyotip ve Diyorama Yönteminin Tarihçesi* adlı kitapçığı yayınladı.
 . Talbot'un, 1835'te çektiği fotojenik çizimleri Kraliyet Akademisi tarafından açıklandı.
 . Hippolyte Bayard, duyarlı kâğıt üzerinde doğrudan pozitif görüntü elde etti.
 . Josef Max Petzvac, nitelikli objektifi geliştirdi.
 . İngiltere'de ilk kez reklam için bir yer ayrıldı.
 . Daguerre, Alphonse Giroux'yla birlikte ilk fotoğraf makinesini piyasaya sundular.
 . Tanzimat Fermanı ilan edildi.
- 1840 . Demiryolu ağı dünyada yaygınlaştı.
 . James Chalmers posta pulunu buldu, İngiltere'de satışı başladı.
 . Dagerreyotip hızla yayılmaya başladı.

- . Talbot, Kalotip yöntemini buldu.
 - . David Octavius Hill ve Robert Adamson, portre fotoğrafçılığına yönelik çalıştılar.
 - . Charles Darwin, *Darwin ve Beagle Serüveni* adlı eserini yayınladı.
 - . Alexis de Tocqueville, *Amerika'da Demokrasi* adlı 4 ciltlik eserini tamamladı.
 - . Charles Dickens, *Antika Dükkânı* adlı romanını yazdı.
- 1841 . Talbot, Kalotipin patentini aldı.
- . Ludwig Feuerbach, *Hristiyanlığın Özü* adlı eserini yazdı.
 - . Edgar Allan Poe'nun çağdaş dedektif öyküleri başladı.
 - . Samuel Slocum tel zimba makinesini buldu.
- 1842 . Auguste Comte, *Pozitif Felsefe Kursları* adlı 6 ciltten oluşan eserini tamamladı.
- . Nikolay V. Gogol, *Ölü Canlar* adlı romanını yazdı.
- 1843 . Anna Atkins, içinde fotoğrafın yer aldığı ilk kitabı yayınladı.
- . John Stuart Mill, *Bir Mantık Sistemi* adlı eserini yazdı.
 - . Søren Kierkegaard, varoluşçu öğretimin temelini oluşturan eseri *Ya-Ya da: Yaşamdan Bir Parça* adlı çalışmasını yayınladı.
- 1844 . Samuel Morse'un telgrafı, Washington ve Baltimore'u birbirine bağladı.
- . Talbot, *Doğanın Kalem* adlı kitabını yayınladı.
 - . Karl Marx, *1844 Felsefe Yazıları-1844 El Yazmaları* adlı eserini yayınladı.
 - . Søren Kierkegaard, *Kayı Kavramı* adlı eserini yayınladı.
 - . Alexander Dumas, *Üç Silahşörler* adlı romanını yazdı.
- 1845 . Hill ve Adamson, *Newhavenlı Balıkçı Kadınlar* adlı, toplumsal belgeci fotoğraf örneğini çektiler.
- 1847 . Truman Doktrini ilan edildi.
- . İlk Merriam-Webster sözlüğü yayınlandı.
 - . Ignaz Semmelweis, antiseptikleri buldu.
- 1848 . Karl Marx, yoksullaşan işçi kesiminin bir devrimle toplumsal sorunları çözebilecekleri düşüncesini ortaya attı.
- . Avrupa'da 1848 devrimleri gerçekleşti.
 - . Karl Marx ve Friedrich Engels, *Komünist Manifesto* adlı eseri yazdılar.
 - . Claude Felix Abel Niépce de Saint-Victor, negatif görüntü elde etmek için albümünde duyarlı hale getirilmiş cam yüzeyi kullandı.
 - . Basın ajansının öncüsü Associated Press, New York'da kuruldu.
- 1849 . Stereofotoğraf ortaya çıktı. Üçboyutlu görüntü sağlamaya yönelik olarak, iki görüntü üreten çift objektifli fotoğraf makinesi geliştirildi.
- . Maxime Du Camp, Mısır'daki tarihi eserlerin fotoğrafını çekti. Bu şekilde gezi fotoğrafçılığı başladı.
- 1850 . Joel Houghton, ilk bulaşık makinesinin patentini aldı.
- . L. D. Blanquart-Evrard, albümin kâğıt baskı sürecini tanıttı.
 - . Albert Southworth ve Josiah Hawes'in dagerreyotip çalışmalarıyla, fotoğraf, sanatın ortamına yöneldi.
- 1851 . Talbot, kıvılcım gibi parlayan bir elektrik ışık kaynağını kullanarak ilk kez an fotoğrafı çekti.
- . Talbot, 1/1000 örtücü değeriyle fotoğraf çekti.

- . Frederick Scott Archer, *Yaş Kollodyum Yöntemini* buldu.
- . Herman Melville, *Moby Dick* adlı romanını yazdı.
- . Isaac Singer dikiş makinesini buldu.
- . Frederick Bakewell, resimleri ileten faks aletinin tanıtımını yaptı.
- . Reuters haber ajansı kuruldu.

1852 . Petrol lambası geliştirildi.

- . Posta pulları yaygın bir şekilde kullanılmaya başladı.
- . Gaspard F. T. Nadar, *Fotoğrafçının Eşi* adlı fotoğrafı çekti.

1853 . Baron F. Von Uehatius, projektör adlı aygıtı buldu.

1854 . Auguste Comte, *Pozitif Siyaset Sistemi* adlı eserini tamamladı.

- . Telgraf, Kırım Savaşı'nda haberleri iletmek için kullanıldı.

1855 . Herbert Spencer, *Psikolojinin İlkeleri* adlı eserinin ilk bölümünü yazdı.

- . Walt Whitman, *Çimen Yaprakları* adlı şiir kitabını yazdı.

1856 . Roger Fenton, Kırım Savaşında fotoğraf çekti. Bu şekilde, basın fotoğrafçılığı başladı.

- . John Tyndall, fiber optiğin prensibini açıkladı.
- . Louis Pasteur, pastörizasyonu buldu.
- . Islahat Fermanı ilan edildi.

1857 . Oskar Rejlander, *Hayatın İki Yolu* adlı, birleştirilmiş negatiflerden oluşan allegorik fotoğrafını çekti.

- . Charles Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri* adlı şiir kitabını yayınladı.
- . Gustave Flaubert, *Madam Bovary* adlı romanını yazdı.

1858 . Henry Peach Robinson, *Sönen Hayat* adlı birleştirilmiş negatiflerden oluşan fotoğrafını çekti.

- . Hamilton Smith, bulaşık makinesinin patentini aldı.

1859 . John Stuart Mill, *Özgürlük Üstüne* adlı eserini yazdı.

1860 . Nadar, bir balonun içinden Paris'in havadan fotoğraflarını çekti.

1861 . James Clerk Maxwell, üç temel ışık rengi kuramını ortaya koydu.

- . Charles Coleman Sellers, *Kinemaskop* adlı aygıtı geliştirdi.
- . Thomas Sotton, tek objektifli refleks fotoğraf makinesinin patentini aldı.
- . Nadar, ilk kez yapay aydınlatma kaynaklarıyla fotoğraf çekti.

1862 . Dr. Richard Gatling, makineli tüfek olarak adlandırılan silahın patentini aldı.

- . Victor Hugo, *Sefiller* adlı romanını yazdı.
- . İvan Turgenyev, *Babalar ve Çocukları* adlı romanını yazdı.

1863 . Londra'da ilk metro açıldı.

- . Gramofonun ilkel hali olan bir aygıtta, piyonayla seslendirilen bir eser kaydedilerek çoğaltıldı.
- . J. P. Reis, elektrikli telefonu tanıttı.
- . Édouart Manet, *Olympia* adlı resmini yaptı.
- . J. S. Mill, *Yararcılık* adlı eserini yayınladı.

1864 . Şeker Ahmet Paşa resim öğrenimi için Paris'e gitti.

- 1865 . Fiodor Mihayloviç Dostoyevski, *Suç ve Ceza* adlı romanını yazdı.
. Hyatt Kardeşler, selüloit malzemesinin üretimine başladılar.
. Julia Margaret Cameron, ilk kadın fotoğrafçı olarak *Esin Perisinin Fısıldayışı* adlı fotoğrafını çekti.
- 1866 . Alfred Nobel, dinamiti buldu.
. Karl Marx *Kapital* adlı eserini yayınladı.
- 1867 . Chirstopher Scholes, taşınabilir daktiloyu buldu.
- 1868 . J. P. Knight, trafik ışıklarını buldu.
- 1869 . Louis Ducos du Hauron, renkli fotoğrafı geliştirdi.
. Kont Lev Nikolayeviç Tolstoy, *Savaş ve Barış* adlı romanını yayınladı.
. Süveyş Kanalı açıldı.
- 1870 . Étienne Jules Marey, fotoğraf teknolojisini kullanarak, uçan kuşların hareketlerini belirlemeye yönelik çalışmalar yaptı.
. Telgraf, Avrupa'dan Asya'ya ulaştı. Londra-Kalküta arası 11.000 km. birbirine bağlandı.
- 1871 . Dr. Richard Leach Maddox, jelatin gümüş bromür kullanarak kuru kollodyum yöntemini geliştirdi.
. Paris Komünü gerçekleşti.
. İlk reklam ajansı kuruldu.
- 1872 . Claude Monet, *Gün Batışı* adlı resmini yaptı.
- 1873 . Eadweard Muybridge; hareketin aşamalarını, tırıs giden bir atın fotoğrafını çekerek belirledi.
. Namık Kemal, *Vatan yahut Silistre* adlı oyununu yazdı.
- 1874 . Fransa'da izlenimci ressamların ilk sergisi açıldı.
. Edgar Degas, *Dans Sınıfı* adlı resmini yaptı.
- 1876 . Pierre-Jules César, fotoğraf tabancası adlı aygıtla, Venüs'ün Güneş'in önünden geçişinin fotoğrafını çekti.
. Elisha Grey ve A. G. Bell aynı tarihlerde birbirlerinden ayrı olarak telefonu buldular.
. Mark Twain, *Tom Sawyer'in Maceraları* adlı romanını yazdı.
. Tolstoy, *Anne Karenina* adlı romanını yazdı.
. Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler* adlı romanını yazdı.
. Pierre Auguste Renoir, *Moulin de La Galette'de Dans* adlı resmini yaptı.
- 1877 . Muybridge, birden çok fotoğraf makinesiyle, $1/1000$ örtücü hızıyla uçan hareketinin aşamalarını belirleyen fotoğraflar çekti.
. Charles Cros, Paris'te konuşan makineyi yani gramofonu planladı.
. Edison, gramofonu buldu.
. Charles Émile Reynaud, *Praksinoskop* adlı aygıtı geliştirdi.
- 1878 . George Eastman, yaş kollodyum yöntemini basitleştirdi.
. Sir Joseph Wilson Swan, elektrik ampülünü buldu.
- 1879 . Muybridge, hareketli görüntü projektörü olan *zoopraksinoskop* adlı aygıtı geliştirdi.
. George Eastman, fotoğrafın kitlesel üretimini sağlayacak olan duyarkat üretme makinesini geliştirdi.

- Edison, elektrik ampülünü buldu.
- Henrik Ibsen, *Nora* adlı oyununu yazdı.
- 1880 • John Milne, çağdaş sismografi buldu.
- Émile Zola *Nana* adlı romanını yayınladı.
- 1882 • Étienne-Jules Marey, *fotoğraf tüfeği* adlı, birden çok fotoğraf makinesinin bir arada yer aldığı, aygıtı geliştirdi.
- Nietzsche, *Şen Bilim* adlı eserini yayınladı.
- 1883 • William Le Baron Jenney, Şikago'da dokuz katlı gökdeleni yaptı.
- 1884 • Paul Nipkow, televizyonun öncüsü olan tarama diskini buldu.
- Charles Parson, buhar türbününün patentini aldı.
- Lewis Waterman, dolma kalem buldu.
- F. W. Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüş* adlı eserini yayınladı.
- 1885 • Eastman American Film Şirketi, ilk *şeffaf tabanlı negatif* fotoğraf filmini tanıttı.
- Karl Benz, ilk otomobili buldu.
- Gottlieb Daimler, ilk gazla ve petrole çalışan motorsikleti buldu.
- Émile Zola, *Germinal* adlı romanı yazdı.
- Georges Seurat, *La Grande Jatte Adasında Bir Öğleden Sonra* adlı resmini yaptı.
- Abdülhak Hâmit Tarhan, *Makber* adlı uzun şiirini yazdı.
- 1886 • F. W. Nietzsche, *İyinin ve Kötünün Ötesinde* adlı eserini yayınladı.
- 1887 • Heinrich Hertz, radarı buldu.
- Karl Kautsky, *Marx'ın İktisadi Öğretileri* adlı eserini yayınladı.
- 1888 • Kodak adıyla fotoğraf malzemeleri üreten bir şirket kuruldu.
- Kodak firması, "Siz çekim düğmesine basın, gerisini biz yaparız." tanıtımıyla, 25 Dolara satılan, içinde 100 kare film yüklü fotoğraf makinesini piyasaya sundu.
- George Eastman, ışığa duyarlı taban malzemesi olarak selüloit tabanlı bir yüzey geliştirdi.
- Paul Gauguin, *Vaizden Sonrasının Görünüşü* adlı resmini yaptı.
- 1889 • Van Gogh, *Sanatçının Arles'daki Odası* adlı resmini yaptı.
- Charles Émile Reynaud, Optik Tiyatro adlı gösteriyi gerçekleştirdi.
- İlk roll film piyasaya çıktı.
- 1890 • Edison, film yüzeyine hareketli görüntü kaydetmeyi sağlayan *Kinetograf* adlı aygıtı geliştirdi.
- Paul Cézanne, *İskambil Oynayanlar* adlı resmini yaptı.
- Osman Hamdi Bey, *Yeşil Cami* adlı resmini yaptı.
- 1891 • Edison, hareketli görüntü gösterimi sağlayan *Kinetoskop* adlı aygıtı geliştirdi.
- 1892 • Émile Reynaud, Paris'te *Optik Tiyatro* gösterisini yaptı.
- Henri de Toulouse-Lautrec, *La Goulue Moulin Rouge'da* adlı resmini yaptı.
- Rudolf Diesel, dizel motor sistemini buldu.
- 1893 • Edison, kineteskopun seri üretimine başladı.
- Émile Durkheim, *Toplumsal İşbölümü* adlı eserini yayınladı.
- W. L. Judson, fermuarı buldu.

- 1894 . Edison, *Kara Maria* adlı güneş ışığından yararlanılan harekedi görüntü çekimi yapılan stüdyosunu yaptı.
 . İlk Kinetoskop salonu New York'ta açıldı.
 . Edison'un çektiği filmler New York'ta gösterime başladı.
- 1895 . Auguste ve Louis Lumière Kardeşler *Sinematograf* buluşunu belgelediler (13 Şubat).
 . Lumière Kardeşler, *Lumière Fabrikalarından Çıkış* adlı filmi çektiler (19 Mart).
 . Birt Acres ve Robert William Paul geliştirdikleri (30 Mart) hareketli görüntü kamerasıyla, bir kürek yarışını filme aldılar.
 . Max ve Emil Skladanowsky Kardeşler, Berlin'de Wintergarten Salonunda Bioskopla çektikleri, toplam süresi 15 dakika olan, 8 kısa film izleyiciye gösterdiler (1 Kasım).
 . Lumière Kardeşler, Paris'te Capucines Bulvarı'nda Grand Cafe'de (28 Aralık) *Trenin Ciotat Garı'na Girişi* adlı 50 saniyelik filmi, izleyici topluluğuna gösterdiler.
 . Gerye ve Otway Latman Kardeşler, hareketli görüntünün gösterimini sağlayan aygıtlar üzerinde çalıştılar.
 . Thomas Armat, *Vitaskop* adlı aygıtı geliştirdi. Bu aygıt üzerinde, hareketi düzenleyen durillerle düzeneğini geliştirerek uyguladı.
 . Kodak, cep fotoğraf makinesini duyurdu.
 . Wilhelm Conrad Röntgen, x-ışını buldu.
- 1896 . Edison, vitaskop aygıtının buluş belgesini aldı.
 . Oskar Messers, *Malta Haçı* olarak adlandırılan örtücü sistemini buldu.
 . Antov Çehov, *Martı* adlı oyunu yazdı.
 . ABD'de New Orleans'ta vitaskop salonu açıldı.
 . Bertrand adlı bir Fransız, ilk kez II. Abdülhamit döneminde Saray'da film gösterisi yaptı.
 . Alfred Nobel, Nobel ödülünü kurdu.
 . Lumière Kardeşlerin görüntü yönetmenlerinden Promio, İstanbul'da kısa filmler çekti.
- 1897 . İstanbul'da sinematograf gösterisi başladı.
 . Halit Ziya Uşaklıgil, *Mâi ve Siyah* adlı romanını yayınladı.
 . İstanbul'da, Şehzadebaşı'ndaki Fezziye Kiraathanesi'nde film gösterimi yapılmaya başladı.
- 1898 . Georges Méliès, *Belalı Dört Kafa* adlı filmi çekti.
 . Auguste Rodin, *Tanrı'nın Eli* adlı heykelini yaptı.
- 1899 . John Dewey, *Okul ve Toplum* adlı eserini yayınladı.
- 1900 . İlk kez, bir fotoğraf makinesi *Brownie*, 1 Dolar fiyatla piyasaya çıktı.
 . Reginald Fessenden, radyo yoluyla ses dalgalarının iletimini gerçekleştirdi.
 . ABD'de Wisconsin Üniversitesi'nde deneme amaçlı radyo yayınları yapıldı.
 . Sigmund Freud, *Rüyaların Yorumu* adlı kitabını yayınladı.
 . Oxford İngilizce sözlüğünün A-H harfleri basıldı.
 . İstanbul Beyoğlu'ndaki Odeon Tiyatrosunda sinema gösterisi yapıldı.
- 1901 . İngiltere Kraliçesi Victoria'nın cenaze töreni hareketli görüntü kamerasıyla kaydedildi.
 . Radyo yayınlarını alan radyo alıcısı yapıldı.
 . Antov Çehov, *Üç Kız Kardeş* adlı oyunu yazdı.
- 1902 . Georges Méliès, *Aya Yolculuk* adlı gerçeküstü filmi çekti.
 . Willis Carrier, klimayı buldu.
 . Alfred Stieglitz'in editör ve yayıncısı olduğu *Camera Work* yayın hayatına başladı.
 . V. İ. Lenin *Ne Yapmalı?* adlı kitabını yayınladı.

- 1903 . Sinemada 35 mm.'lik film yaygın olarak kullanılmaya başladı.
 . Edwin S. Porter, *Amerika'lı Bir İtfaiyecinin Hayatı ve Büyük Tren Soygunu* filmlerini çekti.
 . Bertrand Russell, *Matematiğin İlkeleri* adlı eserini yayınladı.
 . Wright Kardeşler, uçak motorunu buldular.
 . Jack London, *Vahşetin Çağrısı* adlı romanını yayınladı.
- 1905 . Nicelodeon adlı yerleşik film gösterim mekanları ortaya çıktı.
 . Warwick Trading adlı şirket Rus-Japon Savaşı'nın belge filmini gösterime sundu.
 . Sinema dergisi *Variety* yayın hayatına başladı.
 . Max Weber, *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu* adlı kitabını yayınladı.
 . Albert Einstein, *Görelilik Kuramı* ve ünlü $E=mc^2$ eşitliğini yayınladı.
- 1906 . Reginald Fessenden, çift yönlü radyo yayınına gerçekleştirdi.
 . Maksim Gorki *Ana* romanını yazdı.
 . Osman Hamdi Bey *Kaplumbağa Terbiyecisi* adlı resmini yaptı.
- 1907 . Édouard Belin ilk kez Paris-Lyon-Bordeaux'ya ve yeniden Paris'e telefoto aktarımı yaptı.
 . Paris'te sinema yönetmenleri birliği kuruldu.
 . Pablo Picasso, *Avignonlu Kızlar* adlı resmini yaptı.
 . Henri Bergson, *Yaratıcı Tekamül* adlı eserini yayınladı.
- 1908 . ABD'de on büyük yapımcıdan oluşan uluslararası düzeyde ekonomik ve mali yapıyı düzenleyen bir tekel olan Motion Pictures Patents Company (MPPC) kuruldu.
 . Gabriel Lippmann, renkli fotoğrafın çoğaltım yöntemi konusundaki çalışmalarıyla Nobel Ödülü'nü kazandı.
 . Fransa'da *Sanat Filmi* (Film d'art) adlı bir grup ortaya çıktı.
 . George Albert Smith ve Charles Urban piyonaya yönelik olarak renkli fotoğraf sürecini geliştirdiler.
 . ABD'de New York'ta bir mahkeme, sinema filmlerinin de telif hakları kapsamında değerlendirilmesi gerektiğini belirten bir karar verdi.
 . İstanbul'da Beyoğlu'nda ilk yerleşik sinema salonu Pathé açıldı.
- 1909 . ABD'de New York'ta Ulusal Film Sansür Kurulu oluşturuldu.
 . André Gide, *Dar Kapı* adlı romanını yayınladı.
 . Benedetto Croce, *Eylem Felsefesi: Ekonomi ve Etik* adlı eserini yayınladı.
 . Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şıvsevdi* adlı romanını yayınladı.
 . İzmir'de Pathé Frères Sinematografhanesi açıldı.
 . İstanbul'da Éclair Sineması açıldı.
- 1910 . İngiltere'de filmlerin denetlenmesini amaçlayan Sinema Yasası yürürlüğe girdi.
 . İlk Pazar araştırması yapıldı.
 . Televizyonun mekanik gelişmesine yardımcı olacak olan neon tüp bulundu.
 . Henri Matisse *Dans* adlı resmini yaptı.
 . Ernst Cassirer *Töz Kavramı ve İşlev Kavramı* adlı eserini yayınladı.
 . Tevfik Fikret *Hâlık'un Defteri* adlı şiir kitabını yayınladı.
 . Cep fotoğraf makinesi piyasaya sunuldu.
 . Fuat Uzkıray ile Şakir Seden İstanbul Sultaniyesinde film gösterileri düzenlediler.
- 1912 . Max Wertheimer, fi (phi) olgusunu açıklayan deneyini yaptı.
 . Carl Jung, *Libido Simgelerinin Dönüşümü* adlı eserini yayınladı.

- 1913 . Wassily Kandinsky, *Taslak I-Kompozisyon 7* adlı resmini yaptı.
• Marc Chagall, *Gebe Kadın* adlı resmini yaptı.
- 1914 . İlk 35 mm. fotoğraf makinesi geliştirildi.
• Charles Chaplin'in ilk filmi olan *Ekmek Parası* gösterime girdi.
• İlk kıtalararası telefon konuşması yapıldı.
• Berlin-Bağdat demiryolunun yapımı başladı.
• Panama Kanalı açıldı.
• I. Dünya Savaşı başladı.
• İstanbul'da Şehzadebaşı'nda Milli Sinema adıyla ikinci bir sinema salonu açıldı.
• Fuat Uzkıray, Ayastefanos'taki Rus Akademisinin Yıkılışı'nı filme çekti (14 Kasım).
• İstanbul'da Beyoğlu'nda Cinema Pathe adlı sinema salonu açıldı.
- 1915 . David Wark Griffith, *Bir Ulusun Doğuşu* adlı filmini çekti.
• İstanbul'da Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) kuruldu.
• İbrahim Çallı, *Tefli Kadın* adlı resmini yaptı.
- 1916 . Agfa ilk renkli plake filmi üretti.
• Griffith, *Hosgörüsüzlük* adlı filmini çekti.
• Henry Brearly, paslanmaz çeliği buldu.
• MOSD tarafından Çanakkale Savaşı filme çekildi.
• İlk özel yapımevi olan Kemal Film şirketi kuruldu.
- 1917 . Çarlık Rusyası'nda Bolşevik Devrimi gerçekleşti.
• V. İ. Lenin, *Devlet ve İhtilâl* adlı eserini yayınladı.
• Paul Valéry, *Genç Orman* adlı şiir kitabını yayınladı.
• Müdafaa-i Milli Cemiyeti, askeri nitelikteki sinema kurumu olarak çalışmaya başladı.
• Sedat Simavi, ilk öykülü uzun metraj filmi *Pençe-Casus'u* İstanbul'da çekti.
- 1918 . I. Dünya Savaşı sona erdi.
• Fuat Uzkıray, Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) adına *Himmet Ağa'nın İzdivacı* adlı filmi çekti.
- 1919 . Sovyetler Birliği'nde dünyanın ilk sinema okulu olan *Devlet Sinema Okulu* kuruldu.
• Robert Wiene, *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* adlı filmini çekti.
• Mimar Walter Gropius tarafından *Bauhaus Hareketi* kuruldu.
• Kısa dalga radyo yayını bulundu.
• Ahmet Fehim, *Mürebbiye ve Binnaz* adlı filmini çekti.
• Ahmet Fehim *Mürebbiye-Binnaz* adlı öykülü filmi çekti. İşgal kuvvetleri Komutanlığı filmin Anadolu gösterimini yasakladı.
- 1920 . Lev Kuleshov, Sovyet Sinema Okulu'nda *Kuleshov Etkisi* olarak bilinen deneysel film çalışmaları yaptı.
• Agatha Christie, ilk dedektif romanı *Hercule Poirot*'yu yayınladı.
• İstanbul'da Beyoğlu'nda Elektra Sineması açıldı.
- 1921 . Hollywood'da Paramount Pictures yıl içinde 101 film ürettiğini açıkladı.
• Sovyetler Birliği'nde, St. Petersburg'da bir grup genç tiyatrocu Eksantrik Oyuncu Fabrikası (FEKS) adlı grubu kurdular.
• Man Ray, ilk rayogramlarını Paris'te çekti.
• İlk okyanus ötesi telefon iletimi sağlandı.

- . Piet Mondrian, *Kırmızı, Sarı ve Maviyle Kompozisyon* adlı resmini yaptı.
- . Tiyatro sanatçısı Sadi Fikret Karagözoğlu, *Bican Efendi Vekilharç* adlı ilk güldürü filmini çekti.

- 1922 . Robert Flaherty, *Kuzeyli Nanook* adlı belgesel filmini çekti.
- . Moholy-Nagy ilk deneysel fotoğrafı çekti.
 - . Dziga Vertov, haber filmi *Kino-pravda*'nın çekimine başladı.
 - . İlk taşınabilir radyo yapıldı.
 - . Sir Frederick Grant Banting, insulini buldu.
 - . Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* adlı eserini yayınladı.
 - . Benito Mussolini, faşizmi İtalya'da iktidara getiren darbeyi gerçekleştirdi.
 - . James Joyce, *Ulysses* adlı romanını yayınladı.
 - . İstanbul'da Kemal Film stüdyosu kuruldu.
 - . İstanbul'da Beyoğlu'nda Elhamra Sineması açıldı.
 - . Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak* adlı romanını yayınladı.
 - . Hikmet Onat, *Kabataşın Manzara* adlı resmini yaptı.
- 1923 . S. M. Eisenstein, ilk filmi *Glumov'un Günlüğü'nü*, Her Akıllının Saf Yanı adlı oyunu sahneye koyarken gösterinin bir parçası olarak hazırladı.
- . S. M. Eisenstein, *Çarpıcı Kurgu* adlı makalesini yayınladı.
 - . Amatör kullanıcılara yönelik olarak 16 mm. sinema filmi üretildi.
 - . Vladimir Kosma Zworykin, katot ışın tübünü yani televizyonu buldu.
 - . Sigmund Freud, *Ego ve İd* adlı kitabını yayınladı.
 - . İlk haber dergisi Time yayına başladı.
 - . Clarence Birdseye, donmuş gıdayı buldu.
 - . Paul Klee, *Aktör* adlı resmini ayıptı.
 - . György Lukács, *Tarih ve Sınıf Bilinci* adlı eserini yayınladı.
 - . Muhsin Ertuğrul, *Ateşten Gömlek*, *Leblebici Horhor* ve *Kız Kulesinde Facia* filmlerini çekti.
 - . Türkiye Cumhuriyeti kuruldu.
- 1924 . Ernst Leitz, 35 mm. *Leica* fotoğraf makinesini piyasaya sundu.
- . İstanbul'da Beyoğlu'nda Opera ve Melek sinemaları açıldı.
 - . Charles Chaplin, *Altına Hücum* filmini çekti.
- 1925 . S. M. Eisenstein, *Grev* adlı ilk uzun metraj filmini çekti.
- . S. M. Eisenstein, sinemanın başyapıtları arasında yer alan *Potemkin Zırhlısı* adlı filmini çekti.
 - . John Logie Baird, günümüzde kullanılan televizyonun ilk şeklini geliştirdi.
 - . Adolf Hitler, *Kavgam* adlı kitabını yayınladı.
 - . Necip Fazıl Kısakürek, *Örümcek Ağı* adlı şiir kitabını yayınladı.
- 1926 . Fritz Lang, *Metropolis* filmini çekti.
- . S. M. Eisenstein'in *Potemkin Zırhlısı* filmi ABD'de Ulusal Denetleme Kurulu tarafından yılın en iyi filmi seçildi.
 - . Vsevolod İ. Pudovkin, *Sinemanın Temel İlkeleri* adlı kitabını yazdı.
 - . Louis Aragon, *Parisli Köylü* adlı şiir kitabını yayınladı.
 - . Halide Edip Adivar, *Vurun Kahpeye* adlı romanını yayınladı.
- 1927 . ABD'de New York'ta *Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi*'nin kurulmasına karar verildi.
- . İlk sesli film *Caz Şarkıcısı* New York'ta gösterildi.
 - . Paul Vierköetter, fotoğrafçılıkta kullanılacak olan flaş ampulünü buldu.
 - . Fritz Pfleumer, manyetik bant sistemini buldu.
 - . JWA Morrison, quartz kristal kol saatini buldu.

- . Philo Taylor Fransworth, elektronik televizyon sistemini tamamlayan buluşu yaptı.
 - . Canlı televizyon yayını testi yapıldı.
 - . Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman* adlı eserini yayınladı.
- 1928 . Luis Buñuel ve Salvador Dali, *Endülüs Köpeği* filmini çektiler.
- . Walt Disney'in ilk *Miki Fare* filmi gösterime girdi.
 - . Walter Benjamin, *Alman Tragedyasının Kökeni* adlı eserini yayınladı.
 - . Alexander Fleming, penisilini buldu.
 - . İstanbul'da İpek Film kuruldu.
 - . Erich Maria Remarque, *Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* adlı romanını yayınladı.
 - . Faruk Nafiz Çamlıbel, *Çoban Çeşmesi* adlı şiir kitabını yayımladı.
- 1929 . Alfred Hitchcock, ilk İngiliz sesli filmi *Şantaj*'ı çekti.
- . Kodak, 16 mm. renkli filmi geliştirdi.
 - . S. M. Eisenstein, *Eski ve Yeni* adlı filmini çekti.
 - . D. Vertov, *Kameralı Adam* adlı filmini çekti.
 - . ABD'de Büyük Bunalım diye adlandırılan ekonomik çöküntü başladı.
 - . Renkli televizyona yönelik araştırmalar başladı.
 - . Londra'da, deneme amaçlı yayın yapan ilk televizyon stüdyosu kuruldu.
 - . Ernest Hemingway, *Silahlara Veda* adlı romanını yayınladı.
 - . Nazım Hikmet, *835 Satır* adlı şiir kitabını yayınladı.
 - . Ahmet Haşim, *Göl Saatleri* adlı şiir kitabını yayınladı.
- 1931 . Charles Chaplin'in *Sahne Işıkları* filmi gösterilmeye başladı. Bu filmin ses kuşağı sadece müzik-ten oluşuyordu.
- . Muhsin Ertuğrul'un çektiği ilk sesli film *İstanbul Sokaklarında* gösterime girdi.
- 1932 . 8 mm. sinema makinesi ve filmi tanıtıldı.
- . Fotoelektrik hücreli ilk siviölçer tanıtıldı.
 - . Technicolor, üç renk sistemini buldu.
 - . Elektron mikroskop geliştirildi.
 - . Türkiye'nin ilk sansür tüzüğü yürürlüğe girdi.
 - . Falih Rıfkı Atay, *Zeytinadağı* adlı anı kitabını yayınladı.
- 1933 . Büyük Bunalım sona erdi.
- . Adolf Hitler'in Nasyonal Sosyalist Partisi Almanya'da iktidara geldi.
 - . Federico Garcia Lorca, *Kanlı Düşün* adlı oyunu yazdı.
 - . Nurullah Berk, *İskambil Kâğıtlı Natürmort* adlı resmini yaptı.
- 1934 . Sir R. Karl Popper, *Buluşun Mantığı* adlı eserini yayınladı.
- . Muhsin Ertuğrul'un *Leblebici Horhor Ağa* adlı filmi 2. Venedik Uluslararası Film Şenliği'nde onur diploması aldı.
- 1935 . Kodak, *Kodachrome* filmi piyasaya sundu.
- . Sabahattin Ali, *Değirmen* adlı öykü kitabını yayınladı.
 - . Turgut Zaim, *Orta Oyunu* adlı resmini yaptı.
- 1936 . Charles Chaplin, *Asri Zamanlar* filmi gösterime girdi.
- . Walter Benjamin, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı denemesini yayınladı.
 - . Dorothea Lange, *Göçmen Anne* adlı toplumsal belgeci fotoğrafını çekti.

- John Maynard Keynes, *İstihdam, Faiz ve Para Genel Teorisi* adlı eserini yayınladı.
 - Ankara'da Devlet Konservatuarı açıldı.
 - Musahip-Zâde Celâl, *Aynaroz Kadısı* adlı oyunu yazdı.
- 1937 • Mussolini, Roma'da Avrupa'nın en büyük stüdyosu Cinecittà'yı açtı.
- Arriflex firması ilk 35 mm. refleks kamerayı tanıttı.
 - Bertolt Brecht, *Carrar Ana'nın Silahları* adlı oyununu yazdı.
 - John Steinbeck, *Fareler ve İnsanlar* adlı romanını yayınladı.
 - Pablo Picasso, *Guernica* adlı resmini yaptı.
 - Salvador Dali, *Zürafa* adlı resmini yaptı.
 - Nazım Hikmet, *Güneşe Doğru* filmini çekti.
- 1938 • S. M. Eisenstein, *Aleksandr Nevski* adlı filmini çekti.
- Jean-Paul Sartre, *Bulanık* adlı romanını yayınladı.
- 1939 • II. Dünya Savaşı başladı.
- John Steinbeck, *Gazap Üzümleri* adlı romanını yayınladı.
 - Sait Faik Abasıyanık *Semaver* adlı öykü kitabını yayınladı.
 - Türkiye'de 4 film çekildi.
- 1940 • Ilford, *Multigrade* fotoğraf kâğıdını tanıttı.
- Ernest Hemingway, *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* adlı romanını yayınladı.
 - Fazıl Hüsni Dağlarca, *Çocuk ve Allah* adlı şiir kitabını yayınladı.
- 1941 • Orson Welles'in *Yurttaş Kane* filmi gösterime girdi.
- Roberto Rossellini'nin ilk filmi *Beyaz Gemi* gösterime girdi.
 - Eastman Kodak, popüler *Kodacolor* renkli negatif filmini tanıttı.
 - S. M. Eisenstein, sinemanın kuramsal boyutuyla ilgili görüşlerini açıkladığı *Film Duyumu* adlı kitabını yayınladı.
- 1942 • Albert Camus, *Yabancı* adlı romanını yayınladı.
- Mahmut Cûda, *Heykelli Natürmort* adlı resmini yaptı.
- 1943 • Jean-Paul Sartre, *Varlık ve Hiçlik* adlı kitabını yayınladı.
- 1944 • S. M. Eisenstein, *Korkunç İvan I* adlı filmini çekti.
- Fotoğrafçı Robert Capa, ilk Amerikalı askerlerle birlikte Normandiya çıkarmasına katıldı.
- 1945 • Roberto Rossellini, Yeni-Gerçekcilik'in önemli filmlerinden *Roma Açık Şehir'i* çekti.
- Sir R. Karl Popper, *Açık Toplum ve Düşmanları* adlı eserini yayınladı.
 - Bertolt Brecht, *Kafkas Tebeşir Dairesi* adlı oyununu yazdı.
 - Hiroşima ve Nagazaki'ye atom bombası atıldı.
 - II. Dünya Savaşı sona erdi.
 - Oktay Rifat, *Güzelleme* adlı şiir kitabını yayınladı.
 - Orhan Veli, *Garip* adlı şiir kitabını yayınladı.
 - Behçet Necatigil, *Kapalı Çarşı* adlı şiir kitabını yayınladı.
- 1946 • S. M. Eisenstein, *Korkunç İvan II* filmini çekti.
- Hasselblad, kare format fotoğraf makinesini tanıttı.
 - On basamaklı sayıyı üç mikron saniyede çarpan bilgisayar Eniac geliştirildi.
 - Polaroid fotoğraf makinesi tanıtıldı.

- 1947 . Fotoğraf konusunda çalışan *Magnum Grubu* kuruldu.
- . Antonio Gramsci, *Hapishane Mektupları* adlı eserini yayınladı.
 - . Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı kitabı yayınladılar.
 - . Türkiye'de toplam 12 sinema filmi çekildi.
 - . Soğuk savaş başladı.
- 1948 . Vittorio de Sica, *Bisiklet Hırsızları* filmini çekti.
- . Hasselblad, 1600F adlı fotoğraf makinesini tanıttı.
 - . Ansel Adams, kendi geliştirdiği *Zone Sistemi*'yle ilgili detaylı bilgileri içeren yayın yaptı.
 - . Nikon, ilk 35 mm. fotoğraf makinesini tanıttı.
 - . Edwin Land, *Polaroid* fotoğraf makinesini piyasaya sundu.
- 1949 . S. M. Eisenstein, sinemanın kuramsal yönüyle ilgili görüşlerini açıkladığı kitabı *Film Biçimi*'ni yayınladı.
- . Theodor W. Adorno, *Yeni Müziğin Felsefesi* adlı eserini yayınladı.
 - . Claude Lévi-Strauss, *Akrabalığın Temel Yapıları* adlı eserini yayınladı.
 - . Lütü Ö. Akad, *Vurun Kahpeye* filmini çekti.
 - . Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur* adlı romanını yayınladı.
 - . Orhan Kemal, *Baba Evi* adlı romanını yayınladı.
 - . SSCB ilk kez atom bombasını denedi.
 - . NATO kuruldu.
- 1950 . Kodak, çok katmanlı duyarkatlı filmi tanıttı.
- . Dünyadaki sinema salonu sayısı 70 bini aştı.
 - . Xerox Şirketi, fotokopi makinesini tanıttı.
 - . Türkiye'de 19 film çekildi.

Dizin

- Adamson, Robert 98, 112-113, 137, 154, 159; *New-havenlı Balıkçı Kadınlar* 112-113, 302.
- Ağtabaka izlenimi 177, 201.
- Ağtabakada kalıcılık 177, 184.
- Alberti, Leon Battista 289.
- Albümin baskı 115, 121, 127, 129.
- Algı yanılsaması 176.
- Almaşık kurgu 229.
- Althusser, Louis 36, 276, 289.
- Anomi 143.
- Arago, François 82-83.
- Archer, Frederick Scott 303.
- Aristophanes 53.
- Aristoteles 53-54, 141, 277, 289; *Problemler* 53.
- Armat, Thomas 203, 306.
- Atkins, Anna 282, 302.
- Augustinus, Aziz 108, 111, 163, 282, 289.
- Aura 108, 136, 264, 287.
- Aydınlatma 77-79, 89, 90, 99, 115, 125, 129-130, 178, 205, 227-228, 253.
- Aydınlık kutu (camera lucida) 91, 103-104, 281, 299.
- Bacon, Roger 55-57.
- Bağlantılı kurgu 237.
- Bağımsız sinemacılar 221, 226.
- Barbaro, Danielle 57.
- Barker, Robert 77.
- Baudelaire, Charles 41, 43, 122, 128, 130-131, 282, 290, 303.
- Baudelaire, Charles-Pierre 122.
- Bauer, François 75, 83.
- Bauhaus 308.
- Belgesel film 123, 214, 241, 309.
- Belgesel fotoğraf 123.
- Benjamin, Walter 41-44, 77, 90, 108-109, 120, 137, 278, 280-281, 283, 290-291, 298, 311-312; XIX. Yüzyılın Başkenti Paris 41; *Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Döneminde Bir Lirik Şair* 43; *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi* 107-108; *Pasajlar* 41, 277, 279, 282, 288, 297.
- Bentham, Jeremy 28.
- Bergson, Henri 163, 307.
- Biçimci eğilim 214.
- Bilimsel sosyalizm 21, 31, 36, 137, 147, 154, 161.
- Bilinçdışı 10, 107, 154-157, 160-161.
- Birinci Dünya Savaşı 141, 144-145, 148-149, 151, 154, 156, 160, 168-171, 233, 234.
- Bodin, Jean 149.
- Bolşevik Devrimi 143-144, 147-148, 168, 233-234, 240-241, 243, 245, 250-, 251, 255, 308.
- Boş zaman 19-20, 41, 44, 171, 260-261, 263.
- Boyayarak resmetmek 9, 44, 62, 118, 123, 134, 173, 210.
- Boyle, Robert 64, 278.
- Bruegel, Yaşlı Peter 224.

- Büyük bunalım 160, 168, 170, 310.
 Büyülü fener (magic lantern) 178-182, 189-190, 192, 195, 202, 284.
 Büyülü yaşam feneri 188.
- Camera obscura (Karanlık kutu) 52-53, 55, 57, 67, 74, 79, 91, 94, 103, 109, 175, 277-278, 292.
 Cameron, Julia Margaret 118, 123, 125-128, 282, 293, 304; *Esin Perisinin Fısıldayışı* 126, 304; *Julia Jackson* 126, 127.
 Camus, Albert 163, 311.
 Canaletto, Giovanni Antonio Canal 62, 103.
 Cardano, Girolamo 57.
 Carjat, Étienne 123, 130-131; *Charles Baudelaire* 130, 132.
 Chao-Lung, Yu 54.
 Chaplin, Charles Spencer (Şarlo) 234, 308-310.
 Chaussier, François 66.
 Chevalier, Charles Louis 73, 75, 79, 83.
 Comte, Auguste 21-24, 28, 36, 137, 141, 275, 290-291, 300, 302-303. *Pozitif Felsefe Kursları* 21, 137, 275, 291, 300, 302; *Pozitif Siyaset Sistemi* 23, 303; *Üç Hal Yasası* 22.
 Corot, Jean-Baptiste 121.
 Courtois, Bernard 80, 300.
 Crosland, Alan 268, *Caz Şarkıcısı* 268, 309; *Don Juan* 268.
- Çalışma zamanı 19, 41, 171, 260-261.
 Çarpıcı kurgu 243.
 Çekim 204, 210, 218, 222, 225-228, 238, 246, 249, 253, 256-257, 265, 267-269, 273.
 Çekim ölçeği 205, 213, 217-218, 222-225, 230, 249, 253, 267.
 Çerçeveleme 129, 216-219, 223-224, 227, 266.
 Çizerek resmetme 44, 69, 299.
 Çoğaltma teknoloji 11, 118-122, 216, 221, 260, 264, 268, 274.
- da Vinci, Leonardo 56, 291.
 Dagerreyotip (daguerrotype) 42, 81-90, 93-95, 98, 114, 119, 137, 280, 282, 301-302.
 Daguerre, Louis Jacques Mandé 41, 75-83, 85, 90-91, 94, 101, 112, 118, 122, 279-280, 291-292, 300-301. *Dagerreyotip ve Diyorama Yönteminin Tarihçesi ve Tanımı* 83; *Tapınak Bulvarından Görünüm* 84-85.
 Darwin, Charles 90, 155, 302.
 Davy, Sir Humphrey 66, 68, 79, 90, 93, 279, 299-300.
 de Beauvoir, Simone 163.
 de La Roche, Charles François Tiphaigne 67, 279; *Griphantie* 67.
- de Tocqueville, Alexis 21, 24, 28, 137, 275, 291, 302; *Amerika'da Demokrasi* 24, 137, 275, 291, 302; *Eski Rejim ve Devrim* 24, 291.
 Degotti, Ignace Eugène Marie 77.
 Delacroix, Victor Eugène 121, 128, 300.
 Deleuze, Gilles 271, 288, 290, 291, 296.
 della Porta, Giovanni Battista 57, 179, *Doğa Büyüsü* 57, 179.
 Descartes, René 161-162.
 Dickens, Charles 19, 301-302.
 Diyalektik 32-34, 238, 246-247, 249, 256-258.
 Diyalektik materyalizm 33, 35.
 Diyorama 76-79, 83, 85, 190-191, 202-203, 280, 300-301.
 Dostoyevski, F. H. 163, 293, 304.
 Duce 151, 153.
 Dumas, Alexandre 43, 302.
 Dumas, Jean-Baptiste 81, 90.
 Dur-İllerle düzeni 203-204, 207, 306.
 Durkheim, Émile 39-40, 143, 305; *Toplumsal İşbölümü* 40, 305.
 Duyarlı kâğıda baskı (optik dışı süreç) 93, 97.
- Eastman, George 197, 198, 199, 304, 305, 311.
 Edison, Thomas Alva 198-205, 207-209, 214-216, 220, 222, 285, 292-294, 304-306.
 Ego 156-158.
 Einstein, Albert 159, 307.
 Eisenstein, Sergei Mikayloviç 240-247, 249-259, 287, 289-292, 309-312; *Aleksandr Nevski* 251-253, 255, 311; *Bir Sinemacının Düşünceleri* 255, 287, 291; *Diktatörlüğe Doğru* 243; *Ekim/Dünyayı Sarısan On Gün* 250; *Film Duyumunu* 255, 287, 291, 311; *Gaz Maskesi* 242-243; *Glumov'un Günlüğü* 242, 309; *Grev* 243-244, 309; *Her Akıllının Saf Yanı* 242, 309; *Korkunç İvan I* 252-255; *Korkunç İvan II* 253-255, 311; *Meksikalı* 241; *Potemkin Zirhlisi* 245-247, 249-251, 255, 291, 309; *Sinema Dersleri* 255, 287, 291; *Valeri Smışlayev* 241.
 Eksenrik Oyuncu Fabrikası 240, 308.
 Engels, Friedrich 31-32, 34-36, 120, 122, 143, 276, 291, 294, 302.
 Eros 156, 158.
- Fabircius, Georg 63-64.
 Faraday, Michael 94, 186, 189, 301.
 Faraday tekerleği 186, 189, 301.
 Fasces 148.
 Fascis 148.
 Fascismo 148-149.
 Faşizm 10, 143, 148-154, 160-161, 167, 170, 251.
 Faydacı akım (utilitarizm) 28-29.
 Felsefi Oyuncaklar 185-186, 189, 284.

- Fenakistiskop (phenakistoscope) 186.
 Fenton, Roger 123, 133-134, 303; *Kırım Savaşı Fotoğrafları* 123, 133, 303.
 Feuerbach, Ludwig 32, 302.
 Fi (Phi) olgusu 177, 270, 307.
 Fichte, J. Gottlieb 149.
 Fotogram (photogram) 92, 98.
 Fotogravür (photo-engraving) 72.
 Fotojenik çizim (photogenic drawing) 92-95, 97-98, 301.
 Fourier, Charles 32, 42.
 Fransız Devrimi 20-21, 39, 169.
 Freud, Sigmund 154-161, 282-283, 291-292, 294, 297, 306, 309; *Bir Yanılsamanın Geleceği* 158-159; *Ego ve İd* 157, 309; *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi* 155; *Haz İlkesinin Ötesinde* 156; *Rüyaların Yorumu* 155, 306; *Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları* 157, 159, 283.
 Frisius, Reinerus Gemma 55, 56, 57.
 Fulhame, Elizabeth 66.
 Führer 152, 153.
 Geleneksel resmetme teknikleri 9, 11, 45, 60-61, 74, 89, 103, 105-106, 109-110, 120, 123, 132, 134-136, 173, 181, 191, 201, 208, 241, 261, 265, 274.
 Geliştirme 95-97, 101.
 Gernsheim, Helmut 72-73, 279-280, 292.
 Giroux, Alphonse 85, 301.
 Gizli görüntü (latent image) 74, 80-82, 92, 95-97, 101, 112, 281, 301.
 Goddard, John Frederick 85.
 Gorky, Maksim 207, 268.
 Gölge 48-49, 52, 92, 99, 173-175, 178.
 Gölge çizim (sciographic) 92-93.
 Gölge oyunu 51, 174.
 Gölge resmi (skiographic) 49-50.
 Görmenin devamı 184.
 Görmenin sürekliliği 184-187, 189-190, 192-193, 195, 199-201, 203, 300.
 Görselleştirme süreci 252-254.
 Görüntüleme süreci 258.
 Görüntünün sürmesi 177.
 Görünürde hareket 173, 176.
 Görünürde hareket algılaması 176-177.
 Gramofon (Phonograph) 198-199, 201, 303-304.
 Griffith, David Wark 221-233, 235-236, 240, 243-244, 286, 308; *Bethulyalı Judith* 229; *Bir Budala ve Bir Kız* 222; *Bir Ulusun Doğuşu* 229-233, 240, 308; *Dollie'nin Serüvenleri* 228, *Hoşgörüsüzlük* 229, 232-233, 236, 240, 308.
 Gümüş jelatin baskı 114, 128, 130, 131.
 Güneş resimleri 68.
 Güneşle yazmak (heliyografi) 72.
 Hareket boyutu 202, 213, 215, 217, 226, 269, 270-271, 274.
 Hareket paradoksu 176, 270.
 Hareketli görüntü 9-10, 171, 173-175, 178, 188-193, 195, 197-211, 214-221, 223, 225-226, 228, 233-234, 236-238, 240-241, 250, 252, 258-267, 269-270, 273, 285, 304-306.
 Harmant, Pierre, G. 73, 279-280.
 Harrup, Robert 66, 299.
 Haussmann, Georges-Eugène 41, 43.
 Hawes, Josiah Johnson 86, 89, 302.
 Hayyan Câbir İbn 63-64, 70, 90, 278, 292; *Kitab-al-Kımya* 63; *Kitab-ı Seb'in* 63.
 Hegel, Georg Wilhelm F. 32, 149, 299-301.
 Heidegger, Martin 163, 289, 310.
 Hellot, Jean 65.
 Heliyografi (heliography) 71-73, 75-76, 83, 300.
 Herschel, Sir John F. W. 15, 66, 91-92, 95, 101, 300.
 Heysem, İbnü'l 54-55, 58, 70, 90, 278; *Kitâb el-Me-nâzir* 54, 278.
 Hilferding, Rudolf 145; *Mali Sermaye* 145.
 Hill, David Octavius 98, 108, 112, 118, 121, 282, 302; *Newhavenlı Balıkları Kadınlar* 112-113, 302.
 Hitler, Adolf 151-154, 166, 283, 292, 309-310; *Kavgam* 151-152, 283, 292, 309.
 Hobbes, Thomas 149.
 Hobson, J. H. 145; *Emperyalizm* 145.
 Homberg, Wilhelm 64.
 Horner, William G. 188, 301.
 Huygens, Christiaan 179.
 Işık-gölge karışımı (chiaroscuro) 76, 99, 115, 125, 130.
 İd 157.
 İkinci Dünya Savaşı 143, 160-162, 165-166, 168, 170-171.
 İşçi sınıfı 15, 19-21, 27, 34-36, 38, 143-144, 146, 167, 243.
 James, William 142.
 Jaspers, Karl 163, 293.
 Kafka, Franz 108, 163.
 Kalotip baskı 95.
 Kara maria 201, 306.
 Kara Perşembe 170.
 Karanlık kutu (Camera obscura) 52-62, 67-74, 76, 79-80, 84, 89-96, 102-103, 105, 109, 111, 175-176, 178-180, 262, 264, 278-279, 282, 300.
 Kazıyarak resmetmek 9, 45, 62, 118, 134, 173, 260, 268.

- Kepler, Johannes 57.
 Kierkegaard, Søren 163, 293, 302.
 Kinefon (Kinetophone) 201-202.
 Kinemoskop (Kinemascope) 192, 303.
 Kinetograf (Kinetograph) 199, 202, 204-205, 210, 305.
 Kinetoskop (Kinetoscope) 199-203, 205, 216, 305-306.
 Kircher, Athanasius 57-58, 179, 284; *Işık ve Gölgenin Yetkin Sanatı* 57, 179.
 Klorür Kaplı Kâğıda baskı 100-101, 113, 132-133.
 Kolodyum 114.
 Komünizm 15, 30, 35, 143, 146-147, 154, 166-167.
 Kontak baskı 68, 71, 92, 93, 97, 98.
 Koşut kurgu 217, 226-227, 244.
 Kozintsev, Grigori 240.
 Kruşçev, Nikita 147.
 Kua, Shen 54.
 Kuleshov, Lev Vladimiroviç 235-236, 238, 240, 256, 286, 293, 308; *Kızıl Cephede* 236; *Yasaya Göre* 236.
 Kuleshov atölyesi 235.
 Kuleshov etkisi 235, 308.
 Kurgu 217-219, 226-228, 230, 235-238, 243-244, 246, 253, 257-258, 270-272.
 Latham, Gery 203.
 Latham, Otway 203.
 Lenin (Vladimir İlyiç Ulyanov) 143-148, 234, 245, 250, 283, 293, 306, 308; *Devlet ve İhtilal* 146; *Emperyalizm Kapitalizmin En Yüksek Aşaması* 145, 283, 293; *Ne Yapmalı?* 144, 306; "Sol" Komünizmi Bir Çocukluk Hastalığı 144, 283, 293.
 Leyda, Jay 255, 286, 287, 293.
 Liberalizm 15, 20-21, 23-24, 29, 31, 36, 38, 142, 149, 161, 293, 295.
 Libido 156, 158, 307.
 Locke, John 28.
 Lumière, Antoine 203.
 Lumière, Auguste 204, 306.
 Lumière, Jean Louis 204, 208-210, 214, 285, 306.
 Lumière Kardeşler 203-210, 212, 214-215, 217, 224, 226, 228, 259, 263-264, 266, 268-269, 285, 306; *Arabaya Binen İtalyan Kralı ve Kraliçesi* 208; *Bahçevanı Sulamak* 208, 214; *Bebeğin Yemeği* 208; *Çar II. Nikolay'ın Taç Giyme Töreni* 208; *Çocuk Kavgası* 208; *Limandan Çıkış* 208; *Lumière Fabrikalarından Çıkış* 205-206, 208, 214, 306; *Trenin Ciotat Garı'na Varışı* 205, 207-208, 214.
 Machiavelli, Niccolo 149.
 Magnus, Albertus 63.
 Malta haçı 203, 306.
 Marey, Étienne Jules 193, 196, 197, 199, 304, 305.
 Marillier, Paul 73, 279.
 Marksizm 31-33, 143, 146, 148, 167-168, 171, 245.
 Marksizm-Leninizm 143, 147.
 Marx, Karl 21, 28, 30-40, 43-44, 91, 102-103, 120, 122, 137, 141-146, 155, 167, 302, 304; *Gotha Programının Eleştirisi* 35; *Grundrisse* 103, 282, 294; *Kapital* 32, 35, 137, 276, 294, 304; *Komünist Manifesto* 32, 34-35, 40, 137, 142, 276-277, 294, 302; *1844 Felsefe Yazıları* 33, 35, 276, 294, 302;
 Maurras, Charles 149.
 Mekanik çoğaltma 69, 98-99, 101, 107, 118-122, 127, 132, 134, 214-215, 228, 260-264, 267.
 Méliès, Georges 209-217, 219-221, 228, 286, 291, 306; *Aya Yolculuk* 210-213, 306; *Belalı Dört Kafa* 211, 306; *Bir İskambil Partisi* 210; *İrmakta Kur-tarma* 210; *Jules Verne* 211; *Kaybolan Hanımefendi* 210; *Mavi Sakal* 210; *Sinderella* 210; *Tek Kişilik Orkestra* 210-211; *Uzayda Yolculuk* 211.
 Messer, Oskar 203, 306.
 Meyerhold, Vsevolod Emilievich 241, 255.
 Mill, James 28.
 Mill, John Stuart 21, 28-31, 36, 137, 141, 276, 294, 302-303; *Bir Mamuk Sistemi* 28, 302; *Özgürlük Üzerine* 29; *Temsili Hükümet Üzerine Düşünceler* 30.
 Mo Ti 53.
 Moholy-Nagy, László 106, 282, 293, 309.
 Monet, Claude 16, 304; *Saint-Lazare Garı* 16-17.
 Montesquieu, C. L. de Secondat 24; *Kanunların Ruhuna* 24.
 Mosca, Gaetano 149.
 Mosjoukine, İvan 235.
 Motion Pictures Patents Company (MPPC) 220-221, 307.
 Mucize dönüş (thomotrop) 183.
 Mussolini, Benito 148-152, 154, 309, 311.
 Muybridge, Eadweard 192-199, 285, 294, 304.
 Nadar (Gaspard Félix Tournaclon) 113, 118, 123, 128-131, 303; *Ayakta Nü* 128-129; *Fotoğrafçının Eşi* 113-114, 303; *François-Louis Lesueur* 129-130; *Sarah Bernhardt* 128-131.
 Nasyonal Sosyalizm 10, 143, 148, 151-154, 160-161, 170.
 Nazizm 152, 154.
 Negatif görüntü 70, 73, 75, 83, 92-94, 96-98, 101, 107, 112, 121, 302.
 Nesnel zaman 61, 108, 110, 185, 249, 272-273.
 Newton, Sir Isaac 186; *Optik* 186.
 Nicelodeon 219, 307.
 Niépce, Isidore 70, 76, 81, 83.

- Niépce, J. Nicéphore 69, 70, 72-77, 79-81, 83-84, 90, 92-93, 101, 112, 118-119, 190, 280, 300; *Le Gras'da Pencereden Görünüm* 71-72; *Sofra* 75, 300.
- Niépce de Saint-Victor, Félix Abel 119, 302.
- Nietzsche, Friedrich 149, 163, 305.
- Nijni, Vladimir 255.
- Nirvana ilkesi 156.
- Olguculuk (Pozitivizm) 21.
- Optik bakış 79, 105-107, 110, 112, 116, 131, 135-136.
- Optik dışı süreç (duyarlı kâğıda baskı) 92.
- Optik tiyatro 196-197, 305.
- Orta çekim 218, 222-223.
- Ostrovsky, A. N. 242; *Her Akılının Saf Yanı* 242.
- Otokinetik etki 177.
- Ovidius 51, 277.
- Ökkit 53.
- Öykülü film 214, 217, 308.
- Öznel zaman 108, 110, 272-273.
- Öznelcilik 168.
- Panorama 77, 190-191, 224.
- Pareto, Vilfredo 149.
- Paris, John Ayrton 183-184, 284, 295, 300.
- Parti diktatörlüğü 147, 148.
- Pascal, Blaise 163.
- Pathé, Charles 219, 220.
- Pecham, John 55; *Doğal Optik* 55.
- Petzvaz, Josef Max 301.
- Pius VII, Papa 72.
- Plateau, J. A. Ferdinand 186-188, 285, 301.
- Platinum baskı 126.
- Platon (Eflatun) 49-51, 141; *Devlet* 49-50, 277, 291; *Sofist* 50, 277, 291.
- Plinius, Gaius Secundus (Yaşlı) 49, 51, 63.
- Popper, R. Karl 36, 276, 295, 310-311.
- Porter, Edwin S. 216-219, 221-222, 224, 226, 228, 266, 307; *Amerikalı Bir İtfaiyecinin Hayatı* 216-217, 219, 224, 266; *Büyük Tren Soygunu* 217-218, 226, 307.
- Pozitif görüntü 70, 72, 74, 82, 93, 97, 300-301.
- Pozitivizm (Olguculuk) 10, 21, 23, 137, 150, 161.
- Pozlama 64-65, 68, 70, 72-74, 80, 82, 84, 91-92, 95-97, 107, 111, 117, 125, 136, 192-194, 197, 199.
- Praksinoskop (praxinoscope) 195-197, 304.
- Prévost, Pierre 77.
- Projecktör 190-192, 195, 303-304.
- Prokofiev, Sergei 251-253.
- Proletarya 15, 19, 34-36, 143-147, 167.
- Proletarya diktatörlüğü 146-147.
- Protagoras 161, 168.
- Psikanaliz 107, 155.
- Psikolojik zaman (öznel zaman) 110, 227, 249, 273.
- Pudovkin, Vsevolod Illarionoviç 236-238, 240, 256-257, 268, 286, 288, 295, 309; *Ana* 238, 307; *Cengiz Han'ın Vârisi* 238; *Sinemanın Temel İlkeleri* 236-237, 286, 288, 295, 309; *Petersburg'un Sonu* 238.
- Puşkin, Aleksandr 235, 301.
- Rejlander, Oskar Gustave 118, 123-125, 128, 303; *Hayatın İki Yolu* 123-125, 303.
- Renk çemberi 186.
- Resimselcilik (pictorialism) 123, 125.
- Retinas 70.
- Reynaud, Charles Émile 195-197, 304-305; *Bir Kameranın Çevresinde* 196.
- Reynolds, Joshua 62, 103.
- Ricardo, David 28, 32, 300.
- Ritter, J. Wilhelm 66.
- Robinson, Henry Peach 115, 123, 125, 128, 303; *Sönen Hayat* 115, 125, 303.
- Roget, Peter Mark 185, 186, 284, 300.
- Saat zamanı (nesnel zaman) 61, 108-110, 180, 226-227, 249, 272.
- Sabine, George 31, 153, 276, 283, 295.
- Sala, Angelo 64.
- Sanayi Devrimi 10, 15-21, 32, 34-42, 45, 74, 102-103, 120, 122, 141-143, 149, 160-161, 165, 168, 189, 191-192, 202, 208, 215, 233, 260-261, 271.
- Sandby, Paul 62, 103.
- Sartre, Jean-Paul 160, 164-168, 283-284, 295, 311; *Bulanık* 164, 283, 295, 311; *Sinekler* 165, 167, 284, 295; *Varlık ve Hiçlik* 165-166, 311.
- Scheele, Carl Wilhelm 65-66.
- Schulze, Johann Heinrich 64-65.
- Seebeck, T. Johann 66.
- Sellers, C. Coleman 192, 303.
- Senebier, Jean 65, 66.
- Senefelder, Aloys 69.
- Ses boyutu 202, 241, 244, 251, 268, 274.
- Sessiz sinema 234, 240-241, 250, 287, 289.
- Seurat, Georges 73, 305.
- Sherif, Muzaffer 177.
- Shih, Tuan Chheng 53.
- Simmel, Georg 43.
- Simon, Saint 21, 32.
- Sinema-gerçek (kino-pravda) 239-240, 242.
- Sinema-göz (kino-glaz) 238-240.
- Sinematograf (cinématographe) 203, 205, 306.
- Smith, Adam 28, 32.
- Smith, George Albert 224, 307.

- Soğuk savaş 171, 312.
 Sokrates 163.
 Sophokles 63.
 Southworth, Albert Sands 86, 89, 302.
 Stalin, İosif 147-148, 251, 253-255, 283, 296.
 Stampfer, Ritter Von 188, 301.
 Steganographic ayna 179.
 Strobiskop (stroboscope) 188-189, 190, 301.
 Stroboskopik hareket 177.
 Süperego 157-158.
- Talbot, W. Henry Fox 15, 91-99, 101-102, 104, 107, 112, 118-119, 281-282, 289-290, 293-294, 296-297, 301-302; *Açık Kapı* 99-100; *Doğanın Kalemî* 98-101, 104, 281, 302; *Demir Pencere* 94, 301; *Merdiven* 99-100; *Saman Yığını* 99, 101.
- Tarihi maddecilik 33.
 Tarihi materyalizm 245.
 Tarkovski, Andrey 273, 288.
 Tek-makaralı film 222, 228-230.
 Thaumtrop (thaumatrope) 183-185, 189, 284, 300.
 Tolstoy, Lev N. 235, 304.
 Torino örtüsü 73, 74, 279.
 Trauberg, Leonid 240.
 Troçki, Lev 168.
- Uchatius, Baron Franz Von 190-192.
- Üç hal yasası 22-23.
- Varoluşçuluk 143, 160-167, 284, 295.
 Vermeer, Jan 62, 103, 278, 282, 296.
- Vertov, Dziga 238-240, 287, 309-310; *İleri Sovyet!* 240; *Kameralı Adam* 240, 310; *Lenin Üstüne Üç Şarkı* 240; *Lullaby* 240; *On Birinci Yıl* 240.
 Vitaskop (vitascope) 203, 306.
 Vitruvius 63.
 Voightländer, Peter Friedrich 85.
- Watts, George Frederick 126.
 Weber, Max 39-40, 307; *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu* 40, 307.
 Wedgwood, Thomas 66-70, 79, 90-91, 93, 279, 299.
 Wells, H. G. 211.
 Wertheimer, Max 177, 307.
 Wiene, Robert 234, 308; *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* 234, 308.
- Yahuda bitümü 71-72, 76, 279, 300.
 Yakın çekim 218-219, 222-225, 227, 230, 235, 240, 246, 249.
 Yanılsama 50, 77-79, 105, 158, 175-178, 181, 183, 185, 188-193, 195-196, 200, 202, 210, 213, 259, 270-271, 283, 292, 301.
 Yanıltmaca 50, 105.
 Yurenev, Rostislav 255.
- Zahn, Johann 58.
 Zaman boyutu 180, 226-227, 237, 249, 259, 269, 271-274.
 Zenon, Elealı 195, 270-271.
 Zoopraksinoskop (zoopraxiscope) 195, 198, 304.
 Zoetrop (zoetope) 188-189, 193, 195-196, 199, 202.
 Zola, Émile 19, 305.

Bu kitapta, insanlık tarihinin belli dönemlerdeki düşünsel yapısının şekillenmesiyle birlikte fotoğraf ve sinemanın teknolojik gelişimi anlatılmaktadır. *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, fotoğraf ve sinemanın tarihiyle ilgili farklı bir anlayışı sunuyor. Fotoğraf yeni bir resmetme tekniğidir. Sinema da onun izinden gelmiştir. Bunlar aynı zamanda mekanik çoğaltma teknolojileridir ve zaman içinde sanat ortamına girmişlerdir. Bütün bunlar, toplumsal yaşamı yönlendiren olaylardan bağımsız değildir. Toplumsal yaşama yön veren düşünsel gelişmeleri görmezden gelerek, teknolojinin sağladıklarını anlamak eksik olur. Nesnelerin tarihi insanlığın tarihidir. Nesnelerin tarihini anlatmak, aynı zamanda insanlık tarihini de anlatmaktır. *Levend Kılıç* bu kitabında, yüzey üzerinde optik yoluyla resmetme anlayışının fotoğraf olarak ortaya çıkışı ve hareketli görüntü olarak gelişmesini anlatırken, 1800'lü ve 1900'lü yılların düşünsel yapısını da ortaya koymuştur.

